



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Praxis de la pintura de paisaje

Símbolo y emoción, en el umbral entre lo visible y lo espiritual

Alexandre Prunés i Bosch



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència [Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.](#)

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia [Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.](#)

This doctoral thesis is licensed under the [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.](#)



PRAXIS DE LA PINTURA DE PAISAJE: SÍMBOLO Y EMOCIÓN, EN EL UMBRAL ENTRE LO VISIBLE Y LO ESPIRITUAL

ALEXANDRE PRUNÉS I BOSCH

PRAXIS DE LA PINTURA DE PAISAJE: SÍMBOLO Y EMOCIÓN, EN EL UMBRAL ENTRE LO VISIBLE Y LO ESPIRITUAL

Doctorando: Alexandre Prunés i Bosch

Directores de la tesis: Dr. Miquel Quílez i Bach / Gloria Muñoz Pfister

Tutor: Dr. Domènec Corbella i Llobet

Programa de doctorado: La realidad asediada: Posicionamientos creativos

Departamento de pintura, Facultad de Bellas artes, Universitat de Barcelona, Año 2016

SUMARIO	5
AGRADECIMIENTOS	11
RESUMEN	12
1. PRÓLOGO	13
2. INTRODUCCIÓN	14
2.1 Motivación y descripción	14
2.2 Objetivos e hipótesis	16
2.3 Metodología y plan de trabajo	18
2.4 Beneficios del proyecto. Aportaciones a la comunidad científica, profesional y artística	19
2.5 Fuentes documentales	20
1ª PARTE: POSICIONAMIENTOS CREATIVOS, ANTECEDENTES Y CONTENIDOS DE LA PINTURA DE PAISAJE	21
3. LA PINTURA DE PAISAJE	21
3.1 La realidad paisajística como unión entre lo visible y lo invisible, visión e imaginación, literalidad y simbología, hechos objetivos y respuestas emocionales. La pintura en el umbral	24
3.1.1 Origen, método y proceso en la pintura. Calidades de la obra para el espectador	27
3.1.2 La Ascensión a <i>Mont Ventoux</i> como paradigma de la relación con la naturaleza visible	32
3.2 Exposición simbólica y pintura de paisaje	33
3.3 Componente emocional y pintura de paisaje	38
3.4 Respuestas estéticas y pintura de paisaje	49
3.5 La pintura de paisaje, como el ajedrez	51

4. ANTECEDENTES EN LA PINTURA DE PAISAJE	54
4.1 Entre el arte histórico y el arte poético: Las tres grandes maneras o posicionamientos creativos del pintor paisajista	57
4.2 Algunos antecedentes occidentales de la manera intermedia	60
4.2.1 El paisaje de símbolos	61
4.2.2 Románticos del símbolo: C.D. Friedrich, C.G. Carus	62
4.2.3 Romántico de la emoción: J.M.W. Turner	67
4.2.4 Simbolistas: Arnold Böcklin.....	69
4.2.5 Surrealistas: G. De Chirico, S. Dalí, R. Magritte, H. Rousseau.....	71
4.2.6 Emociones y sensaciones: V. Van Gogh, P. Cézanne, Matisse	77
4.2.7 Paisaje del símbolo y paisaje de la emoción en Catalunya	81
4.2.8 Paisajismo americano: E. Hopper y A. Wyeth	85
4.2.9 Edvard Munch o el recuerdo de la angustia en el paisaje	86
4.2.10 Varios acercamientos de la memoria: Balthus, G. Morandi, A. Modigliani.....	88
4.2.11 El espíritu pop en el paisaje de David Hockney.....	89
4.2.12 Anselm Kiefer	90
4.3 El paisaje en la pintura china tradicional y la manera intermedia	91
4.3.1 Cuestiones de contenido	92
4.3.2 Soluciones formales	97
5. ANÁLISIS DE LOS DIFERENTES ELEMENTOS, COMPONENTES Y FENÓMENOS DE LA PINTURA DE PAISAJE	103
5.1 La resonancia poética	104
5.2 Componentes de la Naturaleza	106
5.2.1 del aire	108
5.2.2 de la tierra	112
5.2.2.1 El árbol.....	114
5.2.2.2 La montaña	119
5.2.2.3 El bosque	121
5.2.3 del agua.....	124

5.2.3.1 El mar en calma	125
5.2.3.2 El mar violento.....	128
5.2.3.3 El lago y las aguas quietas.....	129
5.2.3.4 El río que fluye	131
5.2.4 Del fuego (de los estados del paisaje)	133
5.2.4.1 La Luz	135
5.2.4.1.1 Las horas del día	137
5.2.4.2 La meteorología	140
5.2.4.2.1 Los meteoros	141
5.2.4.2.1.1 El arco iris	141
5.2.4.2.1.2 La niebla	142
5.2.4.2.1.3 El relámpago	143
5.2.4.2.1.4 El viento	144
5.2.4.2.1.5 La lluvia	146
5.2.4.2.1.6 La nieve.....	147
5.2.4.2.1.7 El hielo, el iceberg	148
5.2.4.2.1.8 Los rayos de luz	149
5.2.4.3 Las estaciones.....	150
5.3 Componentes antropológicos.....	151
5.3.1 Arquitecturas en el paisaje. La casa en el espacio	151
5.3.2 La ciudad.....	156
5.3.3 La figura solitaria en el paisaje.....	159
5.3.4 Los objetos del viaje	163
5.3.4.1 La barca, el barco: por agua	164
5.3.4.2 El globo: por aire	165
5.3.4.3 El coche, la caravana, el tren: por tierra	166
5.3.5 Los objetos del circo y las atracciones	167
5.3.6 Elementos antropológicos simbólicos en el paisaje natural	168
5.3.6.1 La escalera, la cruz	168

5.3.6.2 El umbral, la ventana	170
5.3.6.3 La burbuja.....	171
5.3.7 El camino, la pasarela, la vía	171
5.4 La unión de elementos	172
5.4.1 Montaña-agua.....	173
5.4.2 Casa-árbol	174
5.4.3 Casa y otros objetos.....	175
5.4.4 Grandes complejidades	177
5.4.4.1 Patinir: <i>El paso de la laguna estigia</i>	177
5.4.4.2 El jardín.....	178
5.4.4.3 La isla	181
5.5 La contemplación del paisaje: del objeto próximo a la panorámica	182
5.6 La constante búsqueda del tema por parte del paisajista	183

2ª parte: PRAXIS, ASPECTOS FORMALES Y PROCESO DE LA PINTURA DE PAISAJE	185
---	------------

6. CONSIDERACIONES ENTORNO A LA PRAXIS DE LA PINTURA DE PAISAJE.....	185
6.1 La protoimagen: De la imaginación a la realidad visible y viceversa	185
6.2 El papel del esbozo. El esbozo dibujo y el esbozo pictórico	187
6.3 La pintura al natural como método de recepción.....	191
6.3.1 La acuarela al natural	195
6.3.2 El óleo al natural.....	196
6.4 La fotografía como instrumento	197
6.5 El trabajo en el estudio de la pintura de paisaje: aplicación de los conocimientos fundamentales	200
6.5.1 Composición (en cuanto a la distribución de elementos en el plano).....	202
6.5.2 Proporción.....	208
6.5.3 Claroscuro	208

6.5.4 Color	212
6.5.5 La elocuencia	221
6.5.6 Últimas consideraciones en la representación del espacio	223
7. PROYECTO ARTÍSTICO PERSONAL: Propuesta de método para pintar paisaje	225
7.1 Condiciones a priori	225
7.2 El encuentro	226
7.3 La Idea fuerte	227
7.4 Elección del tema	227
7.5 Relajación/Ritual	227
7.6 La partida: Apertura, medio juego y final.....	228
7.7 Materiales.....	230
7.8 Algunas consideraciones generales a la hora de pintar un cielo	231
8. OBRA	232
8.1 Paisajes naturales.....	232
8.1.1 El árbol: el pino, el frutal.....	232
8.1.1.1 Daimon	233
8.1.1.2 Locus amoenus.....	240
8.1.1.3 El ciruelo del <i>locus amoenus</i>	247
8.1.1.4 Árboles en flor.....	252
8.1.1.5 El pino del Putxet	258
8.1.1.6 El melocotonero del Delta y el del patio	261
8.1.1.7 Castell Vell.....	265
8.1.1.8 Esfera poética.....	268
8.1.2 “Agua-montaña” en marinas	268
8.1.2.1 El Canyadell, Torredembarra	270
8.1.2.2 El Garraf	276
8.1.1.3 L’Escala y l’Hospitalet de l’Infant	282

8.1.3 La montaña	283
8.1.3.1 El Pedraforca.....	284
8.1.3.2 Apuntes de otras montañas	286
8.1.4 “Agua-montaña” en aguas dulces	297
8.1.4.1 Malniu	297
8.1.4.2 El río	301
8.2 Paisajes con objetos antropológicos	303
8.2.1 La casa, el edificio	303
8.2.2 Objetos de viaje: globo, barca, barco, tren.....	311
8.2.3 Objetos del juego: las atracciones, el circo	319
8.2.4 Paisaje urbano	329
8.2.4.1 Casa de ciudad y agua	329
8.2.4.2 Esfera poética encima de la ciudad	331
8.2.4.3 <i>Spleen</i> urbano.....	333
8.2.4.4 La ciudad ante el mar: <i>Seafront</i>	337
8.2.5 Figura en el paisaje	341
8.2.6 Camino, calle, pasarela, vía	344
9. PROCESO DE UN CUADRO DE PAISAJE	348
10. CONCLUSIONES	353
11. BIBLIOGRAFÍA.....	358
11.1 Referencias.....	358
11.2 Bibliografía de consulta	364
12. RELACIÓN DE IMÁGENES	362
13. NOTAS	364

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a la doctora Gloria Muñoz Pfíster, pintora y profesora afín a esta línea de investigación creativa relacionada con la pintura de paisaje, que ha influido decisivamente en mi formación y en mi proceso creativo antes incluso de la realización del máster de Creación artística: Realismos y entornos (2011/13), ya que sin la cual, por su fuerte involucración, no hubiera sido posible la realización de esta tesis.

También quiero agradecer al doctor Miquel Quílez Bach y a la doctora Natalia Quílez Cepero, todos sus buenos consejos y aportaciones, que han sido determinantes en el proceso de este trabajo los últimos años.

También a el doctor Domènec Corbella i Llovet, el cual ha contribuido en varios aspectos importantes de la tesis, tanto de contenido como técnicos, a raíz de sus enseñanzas durante el máster previo al doctorado.

Por último, mis agradecimientos a mi familia por su apoyo: padres y esposa, y también a mis amigos, ya que la realización de una tesis doctoral representa algo decisivo en la carrera del doctorando en proporción directa a como afecta a su entorno.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación parte de la idea de que la pintura de paisaje se resuelve, mediante la creación de una imagen del componente visible de los elementos y de los objetos que constituyen dicho paisaje, en exposición simbólica así como en proyección emocional relacionada con esos objetos.

Expuestos en primer lugar los principales fundamentos conceptuales y una serie de antecedentes históricos, incluidas las referencias a algunos de los principales pintores de paisaje occidentales (entre los cuales se citan algunos referentes del país de origen del autor) y otros de la pintura tradicional china (con la que se establecen numerosos paralelismos) y comparando esta disciplina con el juego del ajedrez; se sigue analizando los objetos que constituyen el contenido de dicho género y se tratan distintos aspectos formales, técnicos y procesuales. Finalmente el autor aporta su propia experiencia práctica con la pintura de paisaje, razonada en motivaciones, métodos y procesos, y exponiendo parte significativa de las imágenes que ha realizado como pintor de paisaje a lo largo de su trayectoria artística.

Así pues, el trabajo de investigación es un tratado sobre pintura de paisaje que parte de una hipótesis definida, y que lejos de tratar el tema de manera únicamente especulativa, pretende justificarlo y demostrarlo mediante la exposición de los factores que conducen al resultado de la propia praxis pictórica.

1. PRÓLOGO

El tramo final del largo camino que ha llevado hasta la consecución de esta tesis doctoral se inició el 2012 en el trabajo final del máster de *Creación artística: Realismos y entornos*. En la realización de este trabajo, titulado *El paisaje invisible: los lugares del límite*, este doctorando estableció los fundamentos de la presente tesis, no sólo en cuanto a contenidos, referentes documentales y objetivos, sino en cuanto a metodología y modelo de trabajo de investigación universitaria en el complejo terreno de la creación artística.

Pero, de hecho, queremos destacar que esta tesis empezó a gestarse mucho antes, puesto que el doctorando ha dedicado prácticamente toda su trayectoria artística y profesional a la pintura y especialmente a la de paisaje. Ha expuesto en todo el mundo y su obra forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas. No ha sido hasta los últimos años que ha querido desbordar esta actividad creativa y profesional emprendiendo también los estudios de máster y de doctorado.

En este contexto, el autor ha intentado realizar un trabajo de investigación riguroso sobre la praxis de la pintura de paisaje desde el enfoque que, en el contexto académico, le puede dar un pintor. Conocido es que éste crea sumergido en el ámbito de la poesía visual, que es ámbito de aquello no verbal y, por lo tanto, está radicalmente alejado de aquello estrictamente teórico. Cuando sale de este terreno, el artista puede tener grandes dificultades, pero creemos que también dispone de una ventaja decisiva: su actividad tiene consecuencias: una obra presente y visible, efectiva, que trae implícitas las ideas expresadas y también, en cierto modo, las que no se han expresado. Y si en último término no podemos conocer todas las causas de la actividad artística, al menos podemos conocer sus efectos.

Así, tratándose de una tesis doctoral sobre pintura de paisaje, el hecho de que el autor sea pintor de paisaje, y presente su obra pictórica haciendo que todo el trabajo teórico gire alrededor de este hecho, lo gobierna y justifica, materializando y haciendo visible lo que de lo contrario sería únicamente especulativo.

2. INTRODUCCIÓN

2.1 Motivación y descripción

La pintura de paisaje es un género de capital importancia en la historia del arte, un tema muy poliédrico y complejo, en lo referente a un concepto abordable desde numerosas disciplinas: historia, geografía, filosofía, estética, psicología, poesía y literatura, entre otros.

El estudio de su praxis también se puede enfocar de varias maneras, tal y como se demuestra con los diversos antecedentes que nos han llegado en forma de tratados y manuales. Desde nuestro ámbito, por ejemplo, podría abordarse el fenómeno sólo desde un enfoque estrictamente formal referido a procedimientos y técnicas pictóricos aplicados a la pintura de paisaje, o bien sólo a métodos y procesos.

Esta complejidad fuerza a acotar adecuadamente el tema y a decidir qué enfoques y sus respectivas fuentes documentales y referentes son los más adecuados para abordarlo, así como a estructurar correctamente el trabajo.

Desde el primer momento nos ha empujado la motivación de realizar un trabajo completo sobre la praxis, un verdadero Tratado que comprendiera en primer lugar aspectos conceptuales, históricos en cuanto a antecedentes, de relación de diferentes posicionamientos creativos y de explicación de contenidos de la pintura de paisaje y que comprendiera, en segundo lugar, la explicación justificada de aspectos formales, de métodos y procesos relativos a la propia actividad pictórica y de la exposición de los resultados pictóricos como piedra angular del tratado.

Por lo tanto, el trabajo consta de dos partes: una parte de investigación teórica general y otra parte de trabajo de campo.

-Así, en la primera parte, hemos desarrollado un estudio puramente especulativo, empezando por nombrar unos principios conceptuales básicos relacionados con la pintura de paisaje: Paisaje, pintura, visibilidad, dualidades fundamentales... son los conceptos trabajados al comienzo.

A continuación hemos tratado las calidades de la pintura de paisaje y también el componente simbólico y emocional que tiene.

-Hemos hecho una comparación justificada con el juego de ajedrez.

-Los precedentes, referentes y modelos históricos que hemos expuesto se han referido principalmente a la creación pictórica en el mundo occidental, a pesar de que también hemos dedicado un capítulo a la pintura de paisaje china, dada la importancia que tiene en este terreno y la influencia sobre el trabajo del doctorando.

- Con la intención de concreción en el estudio, hemos decidido centrarnos exclusivamente en la pintura y no citar otros acercamientos creativos al paisaje contemporáneos que no se resuelven concretamente a través de esta (como por ejemplo el *land art*, *walking art*, instalaciones, fotografía etc.).
- Desde la óptica de los principales teóricos del paisaje, hemos procurado concretar y profundizar en los aspectos más importantes de la creación pictórica del paisaje.
- A partir del enfoque fenomenológico de Gaston Bachelard sobre la creación poética, hemos procurado hacer lo mismo sobre la creación de paisajes en pintura o, dicho en otras palabras, hemos intentado hacer con la imagen pictórica del paisaje lo mismo que Bachelard hizo con la imagen poética, analizando la pintura de paisaje desde la óptica de la resonancia poética de los objetos que aparecen. En consecuencia hemos clasificado los componentes del paisaje a partir de los Cuatro elementos, también a partir de los naturales y de los propios del hombre.
- De manera transversal a lo largo de todo el trabajo de investigación hemos estudiado y citado también algunos de los principales escritos que pintores de referencia han dedicado a la pintura de paisaje.
- En la segunda parte (*Praxis, Aspectos formales y proceso en la Pintura de paisaje*) hemos empezado por hacer una serie de consideraciones referidas a los métodos, procesos y técnicas para, a continuación, analizar, describir y mostrar los resultados de la propia praxis de la pintura de paisaje, desde los aspectos generales (idea, tema...) a los aspectos particulares (cuestiones formales, técnica y proceso...)
- Así, hemos profundizado en los diferentes componentes de la imagen pictórica paisajística (composición, proporción, claroscuro, color...) y en los diferentes acercamientos o métodos, incluidos procedimientos y técnicas que hemos utilizado para abordar de manera pictórica el paisaje.
- Hemos incluido un apartado dedicado a plantear una propuesta de método para pintar paisaje.
- Hemos reproducido y razonado una parte de nuestra obra pictórica realizada antes y en el transcurso de la realización de la presente tesis, que nos han servido para mirar de explicitar a través del texto el que en las propias obras es implícito.
- Hemos expuesto las conclusiones.

2.2 Objetivos e hipótesis

Cómo hemos apuntado anteriormente, el principal objetivo de esta tesis ha sido hacer un Tratado sobre la pintura de paisaje.

Un tratado desde la práctica, del mismo modo que de una manera u otra han hecho otros en el pasado, como por ejemplo André Lhote, William Gilpin o Carl Gustav Carus; o numerosos pintores chinos tradicionales como Kuo Hsi o Shitao, y también otros que, escogiendo diferentes métodos y puntos de vista, vienen a tratar en sus escritos o correspondencia e incluso obra poética, diferentes aspectos de esta problemática, como por ejemplo Leonardo da Vinci, Giorgio De Chirico, Carlo Carrá, Vincent Van Gogh o David Hockney, por citar sólo algunos.

La hipótesis de partida es que la pintura de paisaje es un fenómeno que se resuelve entre lo visible y lo espiritual; es, a la vez que relato de lo visible, exposición simbólica y proyección emocional del sujeto, dando por sentado que a pesar de una cierta síntesis en todos los casos, necesariamente siempre pesará más un aspecto que el otro. Esto se demuestra en esta tesis analizando los diferentes antecedentes y presentando los propios resultados.

También partimos de la idea que que existen un “qué” y un “cómo” específicos en la pintura de paisaje y que es tan necesario establecer de manera clara y brillante el tema del paisaje como su formalización.

Por otro lado, se formula un método y se desarrolla la explicación de una praxis (fruto del trabajo de muchos años dedicados a la pintura) que pretende constituir la demostración de la hipótesis y una modesta aportación, razonada y desmigajada en hechos y maneras, a la historia de la pintura de paisaje.

Tenemos que diferenciar necesariamente los objetivos de la primera parte de la presente tesis, eminentemente especulativa, de la segunda parte, que tiene sus fundamentos en la práctica.

Así, los objetivos de la primera parte han sido los siguientes:

- Mostrar los conceptos y componentes esenciales de la pintura de paisaje como exposición simbólica y proyección emocional: dualidades: el papel de la visión y el papel de la imaginación, aquello literal y aquello simbólico.
- Establecer la relación entre pintura de paisaje y una disciplina tan aparentemente alejada como es el juego de ajedrez.
- Mostrar diferentes modelos de creación a partir de autores destacados en la pintura de paisaje en Occidente. En este punto hemos analizado los grandes nombres del paisajismo occidental seleccionando los más acertados para ilustrar la orientación de la tesis. También hemos apuntado brevemente el fenómeno en Catalunya.

-Hacer un breve análisis de los principios de la pintura de paisaje china para permitir un estudio comparativo con la occidental que permita establecer correspondencias y extraer conclusiones.

-Hacer un análisis de las diferentes imágenes poéticas relacionadas con la pintura de paisaje, es decir, analizar la pintura de paisaje en relación a sus elementos. El modelo utilizado para desarrollar esta parte ha sido la obra de Gaston Bachelard.

Por lo tanto se ha efectuado una investigación de la pintura de paisaje haciendo lo que podríamos denominar una fenomenología del paisaje: un análisis teórico de los principales objetos que aparecen.

A diferentes objetos se corresponden diferentes imágenes poéticas. Los diferentes objetos que participan en su constitución se han dividido en elementos naturales (árboles, bosques, ríos, mares, desiertos, cielo, nubes...etc.) y elementos humanos (casa, puente, camino, ciudad, figura humana...)

En definitiva, hemos realizado un estudio de la imagen paisajística pictórica paralela a la que hizo Bachelard al de la imagen poética.

Para desarrollar este punto, hemos expuesto diferentes acercamientos que han realizado relevantes paisajistas en cada una de las diferentes imágenes poéticas destacadas relacionadas con la pintura de paisaje.

También hemos ilustrado con la propia obra algunas de las imágenes poéticas, y hemos analizado algunas características de estas imágenes, y su relación con una posterior formalización.

Respecto a la segunda parte de la tesis, los objetivos han sido los siguientes:

-Definir el proceso de constitución de la imagen pictórica del paisaje, desde la semilla primera hasta el final, incluyendo cuestiones técnicas

-Definir los diferentes acercamientos y métodos, así como diferentes procedimientos y técnicas, para acercarnos en el paisaje a través de la pintura

-A partir de los diferentes acercamientos, procedimientos y técnicas empleadas en el trabajo de campo, crear un corpus de tratado sobre pintura de paisaje que sea de utilidad a la comunidad creativa.

-Este corpus incluye una extensa y concreta propuesta de método, aspectos técnicos y procedimentales, así como aspectos del proceso.

-Defiende de la pintura de paisaje como forma de afirmación de la propia individualidad y medio de proyección emocional y de exposición simbólica, forma universal de expresión.

-Redacción de una propuesta de método para pintar paisajes.

-Exposición razonada del trabajo pictórico del doctorando.

-Descripción del proceso de realización de un cuadro.

2.3 Metodología y plan de trabajo

Queremos empezar considerando un aspecto lingüístico: La presente tesis está escrita en castellano, pero se verá que no se han traducido buena parte de las citas en otros idiomas de las fuentes documentales, escritas en su mayor parte en inglés. La razón es que no se quería modificar en nada su contenido original. Sólo se ha traducido algún fragmento cuando hemos creído factible e imprescindible hacerlo para facilitar la lectura. Respecto a los títulos de las figuras se han traducido sólo los títulos distintos al inglés y catalán.

Se observará que se ha empezado prácticamente todos los apartados con una o varias citas relacionadas con el tema del que se trata, a fin de enriquecer y contextualizar la posterior aportación personal. Consideramos que no solamente está justificado sino que resulta imprescindible, puesto que se trata de aportaciones relevantes sin las cuales el trabajo no quedaría lo suficientemente bien referenciado.

En la primera parte de trabajo de investigación teórica, hemos empezado por exponer y definir los principales conceptos y supuestos relacionados con la pintura de paisaje. Así, en el apartado tercero de la presente tesis, *La pintura de paisaje*, hemos expuesto los que creemos que son conceptos fundamentales, así como haberla relacionado con la exposición simbólica y la proyección de las emociones. También su relación con las categorías estéticas.

En el apartado cuarto: *Antecedentes en la pintura de paisaje*, hemos expuesto las tres maneras fundamentales con las que creemos que el paisajista puede afrontar su creación, y seguidamente hemos mostrado varios antecedentes históricos para ilustrar este planteamiento, incluida la pintura de paisaje china.

En el apartado quinto, *Los diferentes elementos de la pintura de paisaje: análisis de sus imágenes poéticas*, hemos realizado un estudio de las diferentes “imágenes” del paisaje, que ha servido para analizar la pintura de paisaje desde la óptica de los objetos que aparecen más que por la forma de abordarlos, punto este que es desarrolla más concretamente en la segunda parte.

En esta segunda parte dedicada a la propia praxis pictórica, hemos ordenado una selección de las diferentes experiencias pictóricas realizadas durante nuestra trayectoria como artista y especialmente durante la realización de esta tesis en función del método, proceso y técnica utilizados para realizarlas.

Las experiencias pictóricas recientes al natural han tenido su origen en varios puntos de la geografía catalana: el Parque Natural del Garraf, el Parque del Delta del Llobregat, en diferentes lugares de la ciudad de Barcelona. También se han realizado en diferentes lugares de las comarcas del Berguedà, de la Cerdanya y del Tarragonès.

Para este trabajo al natural, donde hemos llegado en ocasiones en coche y otras en bicicleta, y otros después de una larga caminata (cómo en los lagos de Engorgs, en el Pirineo), se han utilizado dos caballetes de campaña y los diferentes enseres necesarios para pintar al óleo y a la

acuarela. En el caso del óleo, se ha utilizado tela preparada de lino belga sobre bastidor, de diferentes formatos, y pinturas de diferentes marcas: Sennelier, Titan y Rembrandt...

Para la acuarela, se ha usado un papel hecho a mano 30x42 cm de un gramaje aproximado de 300 g/m², papel 41x31cm Saunders Waterford, Arches y de 20x50 cm Cartiera Magnani (estos dos, por su presentación, ideales para el natural) y acuarelas de diferentes marcas, entre las cuales Schmincke y Windsor&Newton.

La mayoría de fotografías se han realizado con una máquina Nikon D60.

2.4 Beneficios del proyecto. Aportaciones a la comunidad científica, profesional y artística

- Aportación de la realización de un análisis en profundidad de la pintura de paisaje desde la óptica de un pintor.
- Aportación de un estudio de referencia sobre los componentes de la pintura de paisaje.
- Establecimiento de un referente académico de la praxis pictórica del paisaje, contextualizado históricamente con un repaso a los diferentes acercamientos desde su aparición en el mundo occidental.
- Aportación de un estudio en profundidad de la pintura de paisaje desde una óptica principalmente occidental, aún y estableciendo paralelismos con el mundo oriental.
- Aportación de un Tratado de pintura de paisaje actualizado y moderno, que pueda servir a estudiantes y creadores interesados en la pintura relacionada con el paisaje.
- Muestra y recopilación gráfica del propio trabajo pictórico sobre pintura de paisaje, desarrollado durante muchos años de dedicación absoluta.

2.5 Fuentes documentales

Para la realización de esta tesis, se ha utilizado como principal fuente documental la bibliografía adjunta.

En ella recogemos todos los libros, publicaciones, catálogos empleados para referenciar debidamente el discurso y darle fundamento académico, contextualizándolo.

La bibliografía recogida es, principalmente, de filosofía, estética, teoría del paisaje y de pintura de paisaje, arte y literatura de artistas, llamados escritos de artista desde el Renacimiento.

Si bien se ha trabajado con numeroso material bibliográfico, que puede consultarse en el correspondiente apartado, tenemos que destacar una serie de autores que tienen una importancia capital en la redacción de la tesis y que son citados numerosas veces. Estos son, por orden alfabético, Gaston Bachelard, Charles Baudelaire, Carl Gustav Carus, François Cheng, Juan Eduardo Cirlot, Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, Johann Wolfgang Goethe, Kuo Hsi, André Lhote, George Rowley, John Ruskin, Shitao y Eugenio Trías.

La mayoría de las imágenes reproducidas de autores diversos, han sido extraídas de distintas fuentes respetando la legislación vigente.

Especificamos dichas fuentes en la relación de imágenes, apartado 12, página 366.

Las imágenes de los propios cuadros han sido realizadas por el autor, el doctorando.

1ª PARTE: POSICIONAMIENTO CREATIVO, ANTECEDENTES Y CONTENIDOS DE LA PINTURA DE PAISAJE

3. LA PINTURA DE PAISAJE

[...] lo único que caracteriza a la auténtica obra de arte paisajística es una armonía auténtica, esto es, la unión plenamente lograda de sentido y veracidad [Carus, 1992: 108]

Conviene iniciar esta tesis incidiendo en el hecho que el término “paisaje” es ambivalente en nuestros idiomas, y se refiere tanto a la realidad física medible de nuestro entorno como a las representaciones que de ésta hacemos los hombres, tanto en palabras como en imágenes. La primera concepción aglutina disciplinas de carácter científico (geografía, ecología...) y la segunda concepción deriva de un acercamiento estético, siendo en este último sentido que se desarrolla a lo largo de este estudio, evidenciando su carácter subjetivo a partir de la fenomenología desplegada por el artista.

Entenderemos pues el paisaje como una relación entre hombre y el entorno:

[...] el paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada. [Maderuelo, 2005: 12]

Si del paisaje entendido como lugar físico, podemos decir simplemente que “está”, del paisaje entendido como concepto o representación esto no se produce necesariamente. En efecto, este concepto de paisaje no existe en todas las culturas, sólo en las que Agustín Berque definió como “culturas paisajísticas”.

Toda cultura paisajística tiene que tener para sostener este título representaciones paisajísticas escritas y pictóricas, un término o varios específicos para denominar paisaje, jardines de recreo, arquitectura planificada para contemplar el entorno y reflexiones explícitas sobre el paisaje [Berque, 2009: 60].

La cultura occidental no fue plenamente paisajística hasta el Renacimiento debido al dominio de concepciones provenientes del Cristianismo que rehuían la contemplación y goce de la realidad sensible para centrarse en la relación entre el Hombre y Dios.

En este sentido, la cultura del paisaje y, consecuentemente, la pintura de paisaje¹ tiene en Occidente una corta (a pesar de que intensa) trayectoria, si la comparamos con la cuna del paisaje, la China del siglo IV.

Dicho esto, empezaremos nuestro trabajo afirmando que la práctica de la pintura de paisaje, cuando es una actividad plenamente creativa, tiene como resultado de cada proceso de ejecución material, una imagen que se ha ido conformando gradualmente en exposición simbólica referida a una realidad de espacios y de objetos capital en la experiencia humana cómo es la realidad del paisaje.

Tanto en la conformación por parte del creador (artista) de esta exposición simbólica de naturaleza paisajística cómo en la recepción e interpretación de la misma por parte del espectador, juega un papel esencial el componente comunicativo y el estado emocional (del creador) o la respuesta emocional (del espectador) según el caso.

Símbolo y emoción, pues, situados en el límite o frontera que une experiencia visible y experiencia invisible del hecho paisajístico acontecen en un solo fenómeno en nosotros.

Se sitúan en el umbral entre aquello registrado por nuestros sentidos (especialmente por el sentido de la vista) y aquello configurado por nuestro espíritu, que nosotros “sentimos” a la vez.

Efectivamente, el paisaje se crea en nosotros y esta “percepción” del paisaje, se proyecta en la pintura, en la tela, mediante un orden, un proceso, unas leyes... Constituyendo una lógica, una retórica, una poética... los tres componentes contenidos en la obra de arte.

Paul Cézanne expresaba esta misma idea como sigue:

(...) la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí (y señalaba la pradera verde y azul), la que está aquí (y se tocaba la frente) y ambas deben amalgamarse para durar, para tener una vida mitad humana, mitad divina, la vida del arte, dato cuenta... la vida de Dios.

El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo encierro en mi tela... (...) creo que yo podría ser la conciencia subjetiva de este paisaje del mismo modo que mi tela sería su conciencia objetiva. Mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí, pero lo uno caótico, huido, confuso, sin vida lógica, al margen de todo raciocinio: la otra permanente, sensible, categorizada, participando en la modalidad, en el drama de las ideas... en su individualidad. (Doran, 1980: 152)

Existen, por lo tanto, tres componentes clave en el fenómeno de la pintura de paisaje:

El componente humano, el componente paisajístico “en sí” (o entorno) y el componente pictórico, o, dicho de otro modo más simple y sintético: hombre, paisaje y tela ^{II}.

El hombre y el paisaje establecen una relación rica, de dependencia mutua. El hombre no existiría sin el paisaje, que es el propio mundo, la tierra, el círculo o el marco donde se desarrolla su propia vida... Y éste no existiría sin el hombre puesto que el paisaje es una construcción mental, un concepto. El paisaje necesita ser pensado por el hombre para existir. Más allá de hombre y sin el hombre no existe, sólo existe materia, energía y espacio.

La tela es un reflejo del concepto de paisaje del hombre. De hecho, todo arte del paisaje lo es, a pesar de que aquí nos referiremos sólo a la pintura.

La tela es un reflejo de lo que el hombre “ve” y una proyección de lo que hombre piensa y siente.

El paisaje, al ser pintado, se convierte en símbolo y también proyecta y crea sensaciones, emociones y sentimientos más allá de su propia iconografía.

En el estrecho umbral, tal vez línea de separación inexistente, entre lo visible y lo invisible, el paisaje pintado se convierte en expresión compleja que lo engloba todo, unidad trascendente, elemento de comunicación no verbal con un enorme potencial.

De hecho, en todas las cuestiones en que el concepto de paisaje está involucrado el hombre se mueve en una tensión entre dos polos: la esfera de los hechos, del entorno, del mundo en sí mismo y la esfera de cómo nos “llegan” y cómo entendemos y sentimos estos hechos ^{III}.

El paisaje es hoy en día un concepto de moda, estudiado desde numerosos puntos de vista y en todos se plantea esta tensión. (Ver la distinción entre Geografía y paisaje en el estudio de Besse, 2010).

Esta tensión se resuelve también en la manera posiblemente más clara y más directa, más inteligible, debido a sus características, que el hombre ha encontrado: la pintura de paisaje. En ella la tensión presente en el filósofo, en el geógrafo, en el poeta, en el andariego.... se convierte en algo que va más allá del pensamiento y de las palabras, se convierte en imagen, reflejo sorprendente de la tensión entre el lugar y el hombre. Si una cosa extraordinaria tiene la pintura de paisaje es la grandísima virtud que en ella se materialice en algo visible lo que en tantas y tantas disciplinas queda sólo en un terreno especulativo.

3.1 La Realidad paisajística como unión entre lo visible y lo invisible, visión e imaginación, literalidad y simbología, hechos objetivos y respuestas emocionales. La pintura en el umbral.

Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible: la pintura embarulla todas nuestras categorías al desplegar su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas. (Merleau-Ponty, 2013: 32)

(...) la Imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia. Traducir una Imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento. (Eliade, 1955: 15)

Antes de continuar refiriéndonos propiamente a la práctica de la pintura de paisaje, es necesario analizar brevemente el factor decisivo en toda pintura, a saber, que todo pintor adopta un posicionamiento, más o menos consciente sobre el papel que, en su creación, tiene lo que podemos denominar “mundo visible” y el papel que tiene el “mundo invisible”, dando por sentado que, a la práctica, las dos cosas son indisolubles y nos vienen dadas al unísono. Nosotros nos proponemos analizar hasta cierto punto los aspectos más relevantes de esta dualidad, puesto que es el fondo de todo nuestro estudio sobre la pintura de paisaje.

Así pues, en primer lugar, partiremos de la siguiente afirmación: Aquello visible no es lo real: Aquello visible es sólo conductor de lo real ^{IV}.

Cómo sabemos, la Realidad que se nos presenta no es otra cosa que la unión de una parte visible y otra invisible o, si se prefiere, tangible o intangible; no pudiendo acceder en ningún caso a la Realidad “en sí misma”.

Nuestra Realidad está conformada a partes iguales por todo aquello que encontramos del mundo y que “entra” en nosotros a través de los sentidos, y por todo aquello que viene determinado por nuestro espíritu. Recordemos que según John Berger, el impulso de pintar proviene de un encuentro y una posterior colaboración entre el pintor y el modelo en la esfera de lo visible. (Berger, 2009: 40)

En esto último también existe una voluntad: en cierto modo, de todo lo que se presenta ante nuestro, tenemos tendencia a ver lo que queremos ver. No nos fijamos en lo que no nos conmueve.

Podemos afirmar que esta dualidad se resuelve con un mayor o menor peso de una cosa o de otra, existiendo en cada individuo una cierta atracción por una o por la otra, y existiendo también fluctuaciones temporales en la propia manera de ver, tanto a nivel colectivo como individual: “Sólo se ve aquello que se mira”. (Merleau-Ponty, 2013: 21)

Ante el gusto por el mundo visible y material, no pocos autores han expresado la preeminencia sobre este del mundo invisible y espiritual: Se argumenta extensamente esta idea en *El fuego secreto de los filósofos*, poniendo especial énfasis en el papel predominante del mundo interior: “Todo es conocido vía el alma -es decir transmitido por imágenes psíquicas- que es nuestra realidad primera” (Harpur, 2013: 187) Harpur también cita a Pico della Mirandola: “nuestra realidad es primariamente psíquica” (ídem: 188) y a William Blake: “nada es real más allá de los modelos imaginativos que nos hacemos de nuestra realidad” (ídem: 321)

Un fragmento del filósofo alemán Martin Heidegger explica perfectamente esta misma idea en relación con la actividad artística:

Cuando el artista modela una cabeza, parece que se limitara a reconfigurar las superficies visibles, cuando en verdad configura lo propiamente invisible, a saber, la manera en que esta cabeza mira al mundo, la manera en que mora en lo abierto del espacio y a él se atiene, allí donde viene solicitado por hombres y cosas. El artista lleva a figura lo invisible conforme a esencia, y deja en cada caso, cuando él corresponde a la esencia del arte, que algo hasta ahora nunca visto salte a la vista”. (Heidegger, 2003: 86)

Desde este punto de vista, la pintura es un registro de nuestro mundo interior y por lo tanto de nuestra voluntad, a la vez que de nuestro entorno, de nuestra contingencia.

Para fundamentar más esta idea, citaremos la famosa frase de Goethe en su carta a Jacobi del 21 de agosto de 1774, que según Renner, Edward Hopper tenía muy presente y repetía a menudo: “Principio y fin de toda actividad artística es explicar el mundo en torno al yo, a través del mundo interior” (Goethe cit. en Renner: 2002, 28).

Entendiendo pues que, en el fenómeno de la experiencia del paisaje (y por extensión también en otras experiencias), aquello visible es conductor de lo real (pero no es lo real porque en éste también participa lo invisible), la práctica pictórica del paisaje tiene también un pie en cada lado, situándose en el umbral de la propia experiencia de lo real. Por lo tanto, se sitúa entre el lugar que vemos por un lado y el símbolo y emoción que aportamos por otra.

Por este motivo, a pesar de ser una experiencia interior, sostenemos que la práctica de la pintura necesita por un lado del contacto directo con lo visible, de su observación atenta y también, en un momento o en otro del proceso, de la praxis “al natural”, con objeto de examinar con atención aquella parte del mundo visible que nuestra alma ha seleccionado primeramente. Creemos que sólo así la experiencia de lo real es enteramente posible y se transmite en toda su magnitud.

Pero no tenemos que olvidar que esta práctica necesita escuchar el dictado del interior, que finalmente es el verdadero director que gobierna la experiencia paisajística entendida como experiencia artística.

En palabras de Bachelard: "Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños". (Bachelard, 2003: 13)

En la misma dirección se expresaba Gabriele d'Annunzio: "Los acontecimientos más ricos nos llegan mucho antes de que el alma se dé cuenta. Y cuando comenzamos a abrir los ojos sobre lo visible, ya éramos desde mucho tiempo atrás adherentes a lo invisible". (Ídem: 32)

Mircea Eliade (1955: 19) escribe a propósito de la imaginación:

Decíamos que al hombre moderno le compete "despertar" este tesoro inestimable de imágenes que lleva consigo mismo; despertar las imágenes para contemplarlas en su pureza virginal y asimilarse su mensaje.

Mil veces la sabiduría popular ha significado la importancia de la imaginación incluso para la salud del individuo, para el equilibrio y la riqueza de su vida interior. Algunas lenguas modernas siguen considerando a quien "carece de imaginación" como un ser limitado, mediocre, triste, un pobre desgraciado. Los psicólogos, entre los que se encuentra en primer lugar C.G.Jung, han mostrado hasta dónde los dramas del mundo moderno proceden del profundo desequilibrio de la psique -tanto de la individual como de la colectiva-, provocado, en gran parte, por la creciente esterilización de la imaginación. "Tener imaginación" es disfrutar de una riqueza interior de un flujo de imágenes ininterrumpido y espontáneo. Pero, aquí, espontaneidad no quiere decir invención arbitraria. Etimológicamente, "imaginación" es solidaria de imago, "representación, imitación", y de imitor, "imitar, reproducir". Esta vez la etimología responde tanto a las realidades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación imita modelos ejemplares-las Imágenes-, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las Imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto.

Eso sí, visto a la inversa: del mismo modo que el mundo visible no lo es todo, ni lo principal, tampoco la pura imaginación puede aportar en la práctica artística la experiencia vivida, directa y plena de la mirada completa sobre las cosas y de la construcción de la obra sobre esta mirada, que es más que esto: es una vivencia emocional, un aquí y ahora, una interrogación, un proceso, un devenir que posibilita la obra. Mirar es contemplar, descubrir y pensar.

Sostenemos que desde el natural, desde la vivencia directa del objeto, el mundo invisible también se manifiesta necesariamente y como guía ineludible a través de la apariencia de este objeto.

De esta manera un estímulo visible puede hacer vibrar el mundo interior y producir así una determinada resonancia en la representación de lo visible. Y esta resonancia puede erigirse como componente esencial de la actividad artística.

De hecho, sabemos que los más notables pintores de paisaje siempre han pintado más o menos del natural; algunos haciendo del natural el único método, otros haciendo estudios para proyectar posteriormente los aprendizajes.

Queremos hacer mención a las ideas al respecto de Cennino Cennini recogidas en *El libro del Arte*, que vienen a confirmar aquello desarrollado aquí hasta ahora, y especialmente al concepto de fantasía, para quién ésta es la capacidad propia del artista de imaginar una realidad que parezca natural:

es éste un arte que se llama pintar, en el que conviene tener fantasía y destreza de mano, para captar cosas nunca vistas, haciéndolas parecer naturales y apresándolas con la mano, consiguiendo así que sea aquello que no es. (Cennini, 2014:32)

Y en otro apartado Cennini ya hablaba de la importancia del trabajo a natural:

Escucha: la mejor guía que puedes tener y lo mejor timón es el dibujo del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y a ella encomienda siempre el ardor de tú corazón, especialmente cuando empieces a sentir algo al dibujar. Si perseveras, no dejes de dibujar algo todos los días, que no será tan poco que no valga para nada, y te será de gran provecho (ídem: 56).

3.1.1 Origen, método y proceso de la pintura. Calidades de la obra para el espectador.

La única pintura que merece ser contemplada tiene la misma razón de ser que la razón de ser del mundo, es decir, el misterio. (Magritte, 2003: 293) ^V

En este punto, y para poder avanzar en nuestra exposición, tenemos que considerar dos variables:

La primera es referirnos al origen (y posteriormente al método y al proceso) de la obra pictórica, y la segunda variable es referirnos a las calidades de la obra para el espectador.

Respecto a la primera, la dualidad interior-exterior a la que hacíamos referencia es un motivo de reflexión en muchos artistas. Léase al respecto lo que decía De Chirico:

Ahora veamos cómo se han formado en nuestro espíritu las imágenes que producen los conceptos o las ideas metafísicas. Estas imágenes, no son producto exclusivo de nuestra fantasía pero, al mismo tiempo, no pueden corresponder a la realidad. En efecto no existe una imagen física de las cosas abstractas. (De Chirico, 1990: 134)

La cuestión estriba en saber qué papel tiene la realidad visible y qué papel la realidad invisible, o si se prefiere, qué papel tiene aquello literal y qué papel aquello imaginario en la propia obra, así como qué método adoptar para producir la obra y qué proceso ^{VI}.

En cada artista, origen, método y proceso se manifiestan de manera diferente, debido a todos los condicionantes imaginables, de carácter personal y también social e histórico, que configuran un posicionamiento creativo. Y también en cada artista se configuran diferentes caminos. En la segunda parte de esta tesis dedicada a la praxis pictórica exponemos estos aspectos en relación con la propia obra.

La segunda variable respecto a la misma dualidad es la que se refiere a las calidades de la obra para el espectador. Este punto sí que se puede desarrollar de una manera general sin caer en divagaciones. Consideramos que nadie como John Ruskin (1920) ha explicado mejor esta segunda en una de sus obras más importantes ^{VII}.

He aquí unos extractos que se refieren a este punto en el primer capítulo *El papel de la pintura*:

(...) porque el fin supremo de la obra es el de cautivar la imaginación, y todas sus virtudes no le son de ningún recurso si no llega a serlo(...).

Fijaos que si la imaginación considera, ante todo, las cosas tales como son cuando tiende a penetrar su naturaleza, cuando ejerce sus facultades creadoras considera, por el contrario, las cosas dónde y cuando no son. Este es un vidente, en el sentido profético de la palabra, evocando “las cosas que no son como si fuesen”, y se complacen en lo que no es ni tangible ni presente. De suerte que si queremos hacerle gozar de un objeto, no será siempre oportuno, si podemos hacerlo de otro modo, el presentárselo. La imaginación preferiría no verlo; el sentimiento de su realidad, de su substancia, motiva su enajenación; se apreciaría mejor si no le pudiera ver. Esto es porque las cosas revisten un encanto extraño y a veces agrio cuando esperamos su llegada, como después que las hemos perdido, del que se encuentran privadas cuando las poseemos; la substancia delicada de las cosas lejanas no resiste al tacto.

Este sentimiento no es una debilidad; es uno de los dones más divinos de la humanidad. El infinito futuro, el pasado imperecedero aporta un patrimonio más precioso, si les permanecemos fieles, que el presente variable, frágil y fugitivo. Este es igualmente uno de los numerosos testimonios de nuestra conciencia, que tratan de enseñarnos que estos objetos presentes y tangibles no bastan a satisfacernos. (Ruskin, 1920: 11-12)

Efectivamente, consideramos que calidad esencial de toda obra maestra es que se nos presenta con un tipo de rotundidad sutil: Por un lado, la idea que gobierna es fuerte, por la otra, hay delicadeza y sutileza en su formalización.

Creemos que las grandes obras no son evidentes ni literales, porque aquello evidente y literal no despierta la imaginación. Sería la “Verdad” presentada con su envoltorio más precioso e inteligente el que captaría la atención del espectador sensible.

Existe otro carácter de la imaginación también constante y que desde el punto de vista de nuestras inquisiciones actuales presenta todavía más importancia. Es éste una facultad eminentemente fatigable, eminentemente delicada, incapaz de soportar la menor fatiga. Si la sometemos a un número demasiado grande de objetos a la vez, o de muy importantes objetos durante largo tiempo, sucumbe ante el esfuerzo, se agota, como el cuerpo cede a la fatiga física, y termina incapaz de responder a ningún nuevo llamamiento antes de haber reposado. (...) (Ídem: 13)

La tendencia a la simplicidad de las manifestaciones artísticas contemporáneas podría tener aquí su principal razón de ser:

Resulta evidentemente del primer carácter de la imaginación, de su antipatía por la presencia material de las cosas, que un cuadro tiene, hasta cierto punto, más probabilidades de gustarnos si no es real. La imaginación se siente dichosa y lisonjeada de tener algo que hacer. (Ídem: 15)

Lejos de querer dar a su obra la apariencia de la realidad, el artista debería, por el contrario, evitar una precisión de estilo que le haría perder su más precioso aliado en el alma del espectador. Lejos de querer dar a éste la ilusión de la presencia material de un objeto, su espíritu debería consumir lo que pinta como el fuego consume el cuerpo sobre una hoguera; debería hacer desaparecer hasta las cenizas para no dejar subsistir más que la sombra indestructible, el ensueño inmortal. (Ídem: 16)

¿Pero qué ocurrirá entonces de los largos capítulos dogmáticos en los cuales nos ha predicado no ofrecer más que la verdad, tanta verdad como posible sea”. Esos capítulos tienen perfecta razón. Repito: “Nada más que la verdad.” “Tanta verdad como posible sea.” Pero la verdad presentada de tal manera que la imaginación deba venir en su ayuda para darle impresión de la realidad. Esta impresión deberá ser creada en colaboración por el pintor y por el espectador, cada uno haciendo su papel. (Ídem: 17)

Bachelard se expresaba de la misma manera en relación con el estudio que hizo de la poesía:

La poesía pura no puede aceptar tareas descriptivas, tareas asignadas en el espacio poético de objetos bellos. Sus objetos puros deben trascender las leyes de la representación.

Un objeto poético puro deberá, por tanto, absorber a la vez todo el sujeto y todo el objeto. (Bachelard, 2012:112)

En la pintura china existe una noción, la de *yinxian*, “invisible-visible” que se aplica sobre todo en la pintura paisajista, “donde el artista tiene que cultivar el arte de no mostrarlo todo, con objeto de mantener el aliento vivo y el misterio intacto” (Cheng, 2012: 152)

Entre las citas de pintores chinos que aporta Cheng, nos ha interesado especialmente esta, que también incluye la recurrente comparación del dragón entre las nubes, tan gráfica y clara:

En pintura, se debe evitar la preocupación por llevar a cabo un trabajo demasiado aplicado y demasiado acabado en el dibujo de las formas y la notación de los colores, como exponer demasiado su técnica, privándola así de secreto y halo. Por eso no hay que temer lo inacabado, sino más bien lamentar lo demasiado acabado. En el momento en que se sabe que una cosa está acabada, qué necesidad hay de acabarla? Porque lo inacabado no significa obligatoriamente incumplido, pues el defecto de lo incumplido reside precisamente en el hecho de no reconocer una cosa suficientemente acabada. Cuando se pinta un salto de agua (o un manantial), conviene que las pinceladas se interrumpan sin que se interrumpa el aliento; que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu. Cual un dragón divino entre las nubes: su cabeza y su cola no parecen estar unidas, pero su ser está animado por un solo aliento. (Zhang Yanyuan, en Cheng, 2012: 153)

En conclusión, en lo referente a las calidades de la obra poética o pictórica, tanto Ruskin como Bachelard nos apoyan en nuestro argumento de partida: la obra se tiene que mover entre aquello más propio del objeto y aquello más propio del sujeto, entre aquello propio de lo visible y aquello simbólico y emocional en el sujeto, aconteciendo a la vez en apariencia y exposición simbólica y/o emocional. Y, para mantenerse en este equilibrio, el pintor tiene que saber elegir qué mostrar y qué no, para producir el encanto necesario, el misterio que haga que el espectador se pare a descubrir los significados ocultos vehiculados por las formas, tal y como también defendían los pintores chinos tradicionales y como, de hecho, veremos que de una manera u otra saben hacer todos los grandes paisajistas.

Queremos destacar que, en relación directa con el que acabamos de exponer, que no es otra cosa que la configuración de las imágenes poéticas y más concretamente de las pictóricas paisajísticas, precisamente la aportación de Bachelard a este estudio, tan ligada al paisaje en varios de sus libros dedicados a los elementos, determina en esta tesis, en el apartado número 5, el estudio de los objetos del paisaje.

Bachelard desarrolló lo que él denominó una fenomenología de la imaginación, precisamente para determinar el origen y características de la poesía ^{VIII}.

Hay paisajes pintados que atravesamos o que contemplamos; otros en los que podemos pasear; otros también en los que queremos permanecer o vivir. Todos esos paisajes logran el grado de excelencia.

No obstante, aquellos en los que quisiéramos vivir son superiores a los demás (...)

Tal es el deseo provocado por la pintura. Anhelamos tomar el sendero que serpentea a través del humo azulado, o echar una mirada al reflejo del ocaso

en el río apacible; quisiéramos vivir la experiencia de los ermitaños en su retiro en el corazón de la montaña, o pasearnos entre las rocas surgidas de los acantilados empinados. La pintura debe suscitar en quien la contempla el deseo de estar en ella; y la impresión de lo maravilloso que genera la rebasa, la trasciende. (Guo Xi, en Cheng, 2012:176)

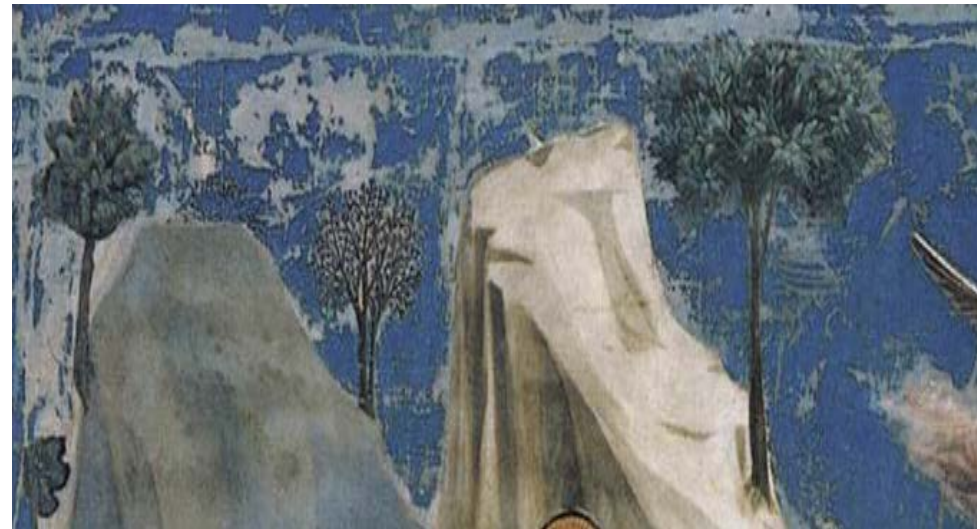


Figura 2. GIOTTO, *Fuga a Egipto* (detalle), 1304-06

3.1.2 La Ascensión al *Mont Ventoux* como paradigma de la relación con la naturaleza visible

No hay libro serio sobre historia de paisaje occidental que no explique o haga mención del famoso episodio del ascenso al Mont Ventoux de Petrarca. Es lógico, puesto que Petrarca es un personaje puente entre la Edad Media y el Renacimiento y entre la visión escolástica y la que conducirá finalmente a la modernidad. Se debate entre la contemplación del exterior, de la belleza del paisaje y la mirada al interior, al alma. Este episodio tiene lugar en un entorno paisajístico, y su vigencia es actual y universal.

Petrarca inicia la excursión, según relata él mismo, con su hermano y dos criados para subir a la montaña y por el solo hecho de poder contemplar las vistas (la primera vez documentada en la historia occidental en qué alguien sube a una montaña por este hecho). Pero es un viaje metafórico, mucho más que una excursión, que se convierte de hecho en alegoría de la propia vida y termina en reflexión filosófica:

La vida que llamamos bienaventurada la encontramos en un lugar alto, y angosta es la senda, nos cuentan, que a ella conduce. Y tiene a sus pies, interpuestos, muchos montes que hay que subir pasando gradualmente de virtud en virtud. En la cima está el final de todo y la meta final de nuestro peregrinar. (Petrarca, 2011: 43)

Una vez superados los grandes obstáculos se encuentra en uno de las cumbres de la montaña, donde reponen de sus fatigas y allá Petrarca empieza a reflexionar sobre varias cosas de su vida. Reflexiones que denotan varias experiencias vitales (insinuando algunas amorosas que fueron traumáticas), en los dos hombres que hay en él ^{IX}, hasta que se da cuenta de que parece que se le haya olvidado el lugar donde se encuentra y por qué ha ido hasta allí. Se dispone pues a contemplar el paisaje, y describe que el sol declinaba y las sombras de la montaña se alargaban indicando que ya era la hora de volver. Describe que tenía ante él a los Pirineos y el río Ródano.

Entonces se le ocurre coger el libro de las *Confesiones* de San Agustín y, abriéndolo al azar, encuentra el siguiente fragmento:

Viajan los hombres para contemplar las cumbres de las montañas, y las grandes mareas del mar y las anchas corrientes de los ríos, y la inmensidad del océano, y el curso de los astros; olvidándose de sí mismos. (San Agustín, *Confesiones*, X, 8)

Petrarca, atónito, cierra el libro:

Estaba irritado conmigo mismo por andar todavía admirando las cosas terrenas cuando hacía ya mucho tiempo que hubiera debido haber aprendido incluso de los filósofos paganos-que nada es tan admirable como el alma, pues nada puede compararse al alma grande ^X.

Entonces, realmente satisfecho y saciado mi interés por la visión desde el monte, he vuelto hacia mí mismo la visión de la mente; y a partir de ese momento nadie me ha oído hablar hasta que hemos llegado al pie de la falda". (Petrarca, 2010:53)

Y añade:

Me he puesto a considerar en silencio la insensatez de los hombres, que, descuidando la parte más noble de sí mismos, se dispersan en vanos espectáculos y especulaciones inútiles buscando fuera lo que podrían encontrar dentro de sí mismos. (Ídem: 57)

El episodio de la ascensión nos habla de muchas cosas, pero la primera y más importante de todas es la de la dualidad interior-exterior en la percepción de la naturaleza y, por lo tanto del paisaje. Porque en cierto modo es paisaje lo que aparece en la cita de San Agustín y paisaje es lo que principalmente vive Petrarca durante la excursión.

La misma tensión en la visión de nuestro héroe se produce en cualquier pintor que se plantee abordar el fenómeno paisajístico. Conscientemente o inconscientemente toma partido por la preeminencia de una cosa o la otra, esto es, o bien lo que se percibe de fuera para adentro o bien lo que tendría como dominante la realidad psíquica y espiritual.

3.2 Exposición simbólica y pintura de paisaje.

(...) lo que se persigue con el cuadro es causar efecto sobre el ánimo más que representar la verdad de la Naturaleza captada con sencillez, y que el cuadro es así más símbolo y jeroglífico que estampa de la Naturaleza (Carus, 1992: 206)

(...) el verdadero símbolo es aquel en que lo particular representa lo universal, no como sueño o sombra, sino como revelación viva e instantánea de lo inexplorable. (Goethe citado en Besse, 2010: 108)

El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad-los más profundos-que se niegan a cualquier otro método de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y revelan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser (Eliade, 1955: 12).

Eugenio Trías (2000) afirmaba que el arte es exposición simbólica ^{XI}.

El tipo de exposición simbólica que encontramos en la pintura de paisaje vendrá diferenciada de las otras manifestaciones pictóricas o géneros en función de las características intrínsecas a la propia naturaleza de los objetos y elementos que la componen.

Así, el género paisajístico se diferencia de la pintura de objetos (tradicionalmente llamada bodegón) o de la pintura de composición de figura humana o animal o del retrato, por el hecho que hay una preeminencia del espacio exterior sobre cualquier espacio interior, y una preeminencia de los objetos y condiciones propias de cualquier espacio abierto, sea éste más o menos natural o bien creado por el hombre.

Un cuadro es un cuadro de paisaje cuando, en su composición esencial y principal predominan elementos paisajísticos, una presencia o una reminiscencia de aquello que conforma un “lugar” ^{XII}.

En su mínima expresión, podemos considerar que una línea de horizonte en un cuadro también es pintura de paisaje. De hecho, podríamos afirmar que existe pintura de paisaje siempre que aparezcan en un cuadro dos o más objetos del mismo que sean paisajísticos. Entenderíamos por tanto como objeto propio del paisaje a cualquier elemento concreto que encontramos en los lugares exteriores, como por ejemplo montañas, casas, árboles, ríos, mar, cielo, barcos, etc, pero también elementos como por ejemplo la atmósfera, el aire, el agua, que pueden ser expresados todos ellos de formas más o menos literales.

Podemos afirmar: La exposición simbólica en la pintura de paisaje viene dada por una calidad en la idea creativa relativa a un lugar. Todo lugar está constituido por elementos y objetos en el espacio que, seleccionados y organizados por el hombre conforman el paisaje. La expresión visible de estos objetos puede ser más literal o menos, o bien nada literal.

Definido este aspecto general, seguidamente convendría profundizar en el concepto específico de símbolo, acotándolo en este contexto del paisaje:

Como explica el mismo Eugenio Trías (2011) el propio concepto de símbolo implica una escisión entre la parte simbolizante y la parte simbolizada, escisión que se consuma en el símbolo en su conjugación.

Por lo tanto, parte simbolizante y parte simbolizada se unirían para erigirse en este caso en símbolo de naturaleza paisajística. Así, parte sim-

bolizante (elemento paisajístico reconocible, de naturaleza visible) y parte simbolizada (elemento latente, de naturaleza invisible) se juntarían, o, como reza la propia definición etimológica de la expresión terminológica, *sym-bolon*, que significa “aquello que se ha lanzado conjuntamente” (ídem: 33), serían lanzados conjuntamente para resolverse en símbolo, elemento de unión entre lo visible y lo espiritual del paisaje.

Por otro lado, podemos afirmar que esta exposición simbólica de la pintura de paisaje y, por lo tanto, su componente más claramente comunicativo, está íntimamente relacionada con la potencia simbólica de cada uno de los elementos concretos que conforman los paisajes, manifestada ésta en ocasiones específicamente mediante el propio símbolo, o, en tantas ocasiones, por otros formas como la alegoría o la metáfora o por una sutil resonancia poética.

Así, la potencia narrativa de la pintura de paisaje, que aquí vamos denominando potencia simbólica, depende en un grado muy elevado del simbolismo de los objetos a los que se refiere, se manifiesten éstos de manera más o menos literal y se exprese la potencia simbólica de una forma u otra, a través de las diferentes formas en la que lo puede hacer (ya sea propiamente en forma de símbolo, o en forma de figuras relacionadas como la metáfora, la alegoría o la analogía).

Podemos encontrar por ejemplo un cuadro de paisaje en que el tema principal sea un árbol proyectándose al cielo, una imponente montaña solitaria, o bien una escalera en medio de un desierto. Todos ellos tendrían en principio posibilidades de referirse simbólicamente a lo mismo: a constituirse en símbolo de elevación y/o bien en símbolo de unión entre tierra y cielo.

Por lo tanto, cada cuadro tendría una potencia simbólica que vendría determinada en primer lugar por el tema y en segundo lugar, a pesar de que, como iremos desarrollando, no por eso menos importante, por la manera de pintarlo. La manera incluye también la combinación de elementos, relación y jerarquía y todos los componentes formales y recursos expresivos que darían uno u otro significado al motivo en función de su uso.

[...] a decir verdad todo es idea, todo es símbolo. Así, las formas y actitudes de un ser humano revelan necesariamente las emociones de su alma [...] Un bello paisaje no impacta solamente por las sensaciones más o menos agradables que procura, sino, sobre todo, por las ideas que despierta[...] El artista en toda la naturaleza sospecha una conciencia parecida a la suya. (Auguste Rodin (en l'Art. *Entretiens reunis* par Paul Gsell, Bernard Grasset, édit., París, 1911, citado en Pena, 1982: 20)

Por lo tanto, el paisaje es símbolo, es idea. A todos los géneros de la pintura se refería Poussin cuando afirmaba esto: “[...] puede concluirse que la pintura no es sino una idea de las cosas incorpóreas, y que si muestra los cuerpos es solamente como representación del orden, y del modo según el cual se componen las cosas [...]”. (Poussin, 1995: 151)

Y el símbolo y la idea del paisaje, como en cualquier manifestación pictórica, es concreta: el dibujo de un árbol nunca es cualquier árbol, sino que es aquel árbol, concreto, único, irrepetible...

Podemos pintar un árbol en flor, un árbol en invierno, un árbol en grises o un árbol en colores vivos, un ciprés o un plátano, un pino o un almendro, un árbol desarraigado o uno de corpulento. Infinito es el abanico... lo que en una o dos palabras sería limitado, en pintura es ilimitado.

Y este hecho pone de relevo la condición humana del paisaje, que tan bien expresaba Baudelaire (relacionándola en este caso con otro elemento importante: la belleza): “Si ese conjunto de árboles, de montañas, de aguas y de casas, que llamamos un paisaje, es bello, no es por sí mismo, sino por mí, por mi gracia propia, por la idea o el sentimiento que le dedico”. (Baudelaire, 1996: 273)

Idea a la que añadía frases como éstas: “ese necio culto a la naturaleza, no depurado, no explicado por la imaginación [...]” (Baudelaire, 1996: 273) y “[...] esas cosas, porque son falsas, están infinitamente más cerca de la verdad”. (ídem: 280)

Comprobamos por lo tanto que en el tema que nos ocupa se interrelaciona interior con exterior, idea y sentimiento con realidad, invisible con visible. Para Milosz: “Todo símbolo tiene una carne, todo sueño una realidad” (en Bachelard, 2006: 7)

El pintor de paisaje que prioriza la exposición simbólica, explica cosas del mundo mediante la creación de imágenes que tienen en la representación de componentes del entorno paisajístico una excusa y un canal para proyectar ideas visibles, relaciones entre las cosas del mundo y el individuo que, sin dejar totalmente de lado la inmediatez de las sensaciones, de las emociones, de los sentimientos y de los estados de ánimo, quieren erigirse más bien en imágenes que explican más una Realidad (física y psíquica, consciente e inconsciente) que de los efectos anímicos sobre el hombre. En definitiva, que son más narrativas.

Según Javier Maderuelo:

Cuando la pintura utiliza un lenguaje alegórico y los objetos y los fenómenos de la naturaleza cobran la categoría de símbolo, los árboles, ríos, piedras, plantas y animales, así como las tempestades, amaneceres o bonanzas son utilizados en los cuadros por su carácter simbólico y no por su naturaleza intrínseca o por sus cualidades compositivas. Obviamente estos elementos no son ya mostrados de cualquier manera, (...) el artista se fijará en sus cualidades físicas y en su presencia visual, atendiendo a definir con ojo naturalista sus sombras y reflejos, sus cualidades de textura y color, lo que ejecutará con tanto cuidado como lo hace con otros detalles importantes, ya que representan virtudes o vicios y forman parte intrínseca de la historia que se desea narrar. (Maderuelo, 2005:213)

Por otro lado, la priorización del componente simbólico en la pintura de paisaje, nos conduce a considerar el valor que los elementos del paisaje tiene en el mundo de la imaginación y de los sueños. Hemos considerado necesario transcribir buena parte del extenso fragmento dedicado al paisaje del *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, donde afirma entre otras cosas importantes que los paisajes que vemos en sueños son simbólicos, también los paisajes que escogemos ver, con los que se revela una afinidad:

(...) aparte del fenómeno de recuerdo, reminiscencia o asociación compleja de percepciones distintas, los paisajes y lugares que se ven en los sueños no son arbitrarios e indeterminados, ni objetivos: son simbólicos, es decir surgen para explicar momentos en que determinadas influencias distintas se superponen en grado variable de mezcla y combinación. El paisaje así constituido tiene una existencia fantasma sostenida solamente por la verdad, duración e intensidad del sentimiento causante. La forma, igual de lo que acontece en la morfología física, es el diagrama de la fuerza. Ahora bien, lo dicho para el paisaje soñado vale para el paisaje visto cuando es elegido, es decir, cuando una interpretación automática e inconsciente nos revela una afinidad que nos hace detenernos en él, buscarlo, volver repetidamente. Se trata entonces, no de una creación mental, pero sí de una analogía que determina la adopción del paisaje por el espíritu, en virtud de las cualidades que posee por sí mismo y que son las mismas del sujeto. El subjetivismo concierne sólo a la elección. La intelección del significado de un paisaje es ya plenamente objetiva, como lo son los valores simbólicos de los colores o de los números. Ya los chinos presintieron esto con extraordinaria claridad. Luc Benoist nos dice que el arte chino ha dado siempre más importancia al paisaje que al hombre (como figura) y al macrocosmo que al microcosmo. (...) Ya la doctrina tradicional precisó que los diferentes mundos (o lugares) no son en realidad sino estados diferentes. De ahí que los “lugares elegidos” sean la imagen-coyuntura que en ellos se desenvuelve. El “lugar de la cita”, cuando es auténtico y no arbitrario ni ocasional, es una transposición al espacio y la topografía de lo que allí se reúne o realiza. Por revolucionarias que parezcan afirmaciones semejantes, se hallan confirmadas por la Psicología de la Forma i el isomorfismo que no distinguen entre procesos formales psíquicos y físicos sino externamente. En convergencia también con lo expuesto, Mircea Eliade dice: “De hecho, el hombre no elige nunca el lugar, se limita a “descubrirlo”... Uno de los procedimientos para descubrir los emplazamientos es la orientación”. Ahora bien, para la comprensión del sentido simbólico de un paisaje hay que leer en él: lo dominante y lo accesorio, el carácter general, el carácter de sus elementos. Cuando una expresión cósmica domina, lo unifica todo y es el elemento el que habla más que el paisaje, por ejemplo: el mar, los desiertos, las llanuras heladas, la cumbre de una montaña, las nubes y el cielo. Cuando hay equilibrio y variedad de factores es cuando la necesidad de interpretación es mayor. Debe buscarse entonces: el orden espacial del paisaje dentro de una demarcación que lo delimite

y lo particularice, estructurándolo a manera de una construcción, u obra de arte. Por simbolismo espacial entendemos, simbolismo del nivel decir, distribución de las zonas en nivel normal, inferior y superior, y simbolismo de la orientación; o sea, posición de los accidentes respecto a los dos ejes norte-sur y este-oeste. En segundo lugar hay que tener en cuenta la forma, el sentido de la configuración, sinuosa o quebrada, abrupta o llana, blanda o dura. Después los valores de posición de la zona elegida respecto a la general o circundante, si es inferior o más alta, abierta o cerrada. Finalmente, los elementos naturales y artificiales que concurren y su ordenación: árboles, arbustos, plantas, lagos, fuentes, pozos, rocas, arenas, casas, escaleras, bancos, cavernas, jardines, vallas, puertas. También el color dominante o los colores en contraste tienen importancia. Y el sentimiento general de fecundidad o infecundidad, de claridad o tenebrosidad, de orden o desorden. Los caminos y las encrucijadas tienen interés predominante; lo mismo las corrientes de agua. Respecto al sentido objetivo de todos los factores enumerados hay mucho que decir, si bien lo correspondiente a las materias más importantes constituye materia que se trata por separado, así el simbolismo del nivel. (...) (Cirlot, 1988: 348)

Después de estas consideraciones sobre paisaje soñado y paisaje visto, sobre el hecho que el paisaje es escogido en función del carácter “otro” de sus elementos, de sus valores de relación simbólica, sobre el que compone el paisaje invisible y lo que hay detrás de las formas visibles, sobre lo que puede querer decir, y resaltando el que él denominaba simbolismo espacial o simbolismo de nivel, Cirlot también habla en su libro de referencia del paisaje ideal, imaginado ^{XIII}. Con el que Cirlot escribió sobre paisaje y símbolo, quedó muy definido el complejo componiendo simbólico que puede aparecer en el paisaje, planteado en todos sus estados y manifestaciones.

3.3 Componente emocional y pintura de paisaje

El paisaje es un estado del alma. (Verlaine citado en Pena, 1986:21)

Entonces, los estados del ser que, psicológicamente, se traducen en aspectos distintos de la emotividad y por formas diversas del “estado de ánimo” (como las expresiones peculiares a cada uno de los modos musicales: severo, extático, doloroso, entusiástico, activo, exótico, melancólico), han de concebirse como rigurosos paisajes, en los que el juego de niveles, las contraposiciones de elementos, la luz, el color, tienen significados precisos. (Cirlot, 1988:198)

El componente emocional es subjetivo y es invisible. En consecuencia, aparte de escurridizo al análisis desde el punto de vista científico, propiamente no se puede representar a través de lo visible: Ninguna pintura, y en extensión la de paisaje, puede hacer visible aquello que es invisible.

La pintura no podrá hacer explícitas las sensaciones y las emociones. No obstante, podrá mostrarlas indirectamente. Sea bien a través de una exposición aparentemente objetiva y descriptiva de la realidad paisajística, pero con un trasfondo simbólico, vehiculándose mediante determinados objetos del paisaje con una determinada resonancia poética y en determinados estados y situaciones (como en el caso de la obra de Caspar David Friedrich), o bien mediante una proyección emocional intensa, vehiculada está a través de recursos gestuales, expresivos, de trazos vibrantes, de colores intensos y de la proyección formal patente de aquellos efluvios interiores y subjetivos (como Vincent Van Gogh), el componente emocional encuentra una vía para revelarse.

A propósito de esto René Magritte (2003) insistía a menudo en sus escritos en esta idea que los sentimientos y las emociones no podían expresarse a través de la pintura, puesto que éstos son invisibles, y la pintura representa cosas visibles. Para Magritte, la imagen de un árbol no es nada más que la imagen de un determinado y concreto árbol. Ni es el árbol (como tampoco lo es una pipa: *Ceci n'est pas une pipe*) ni representa nada escondido detrás la imagen del árbol.

Magritte quería atacar el equívoco entre aquello que es vehiculado por la imagen y su reacción en el espectador. Pero, si bien los cuadros de paisajes efectivamente no representan directamente aquello invisible emocional ni aquello simbólico, sino que representan imágenes de árboles, de cielos, de caminos, sí que contienen indirectamente resonancias y provocan reacciones emocionales que no para no ser del todo susceptibles de análisis científico, no son en absoluto aleatorias.

Sentimientos, estados del alma y emociones conviven en el fenómeno que estudiamos con las ideas, los conceptos y los símbolos. Estos son los componentes invisibles asociados a la pintura de paisaje. En todo pintor siempre pesará más un aspecto que el otro: O bien estará más próximo a la proyección emocional o bien a la exposición simbólica.

El pintor más afín a la proyección emocional se sentirá incómodo con componentes excesivamente narrativos en su pintura, que crean un dique de carácter especulativo en la expresión de las emociones o de los sentimientos, y el pintor más afín a la exposición simbólica, ocupado en describir la idea, no dará a ésta una forma tan expresiva como narrativa.

Considerar el componente emocional es complejo porque es mucho más propio del sujeto que no del objeto.

No todas las emociones del sujeto pueden mostrarse indirectamente a través de la pintura de paisaje, del mismo modo que ésta tampoco pro-

ducirá todas las respuestas emotivas posibles en el espectador. De hecho, sólo determinadas respuestas emocionales serán las habituales en el tema que nos ocupa.

La proyección emocional, propiamente espiritual, es junto con la exposición simbólica y el reflejo de lo visible (de manera más o menos literal) lo que conforma lo que se materializará en la tela en forma de imagen.

Confirma y enriquece esta idea este fragmento de Carl Gustav Carus, que no sólo es expositivo sino que pretende ser didáctico para el paisajista:

...la mera verdad en la representación de un paisaje no procura aún la satisfacción buscada y se hace claro que habría que venir a sumársele lo que ya exigía en mi primera carta de toda obra de arte, a saber, que se note que agradece su existencia a la fuerza creadora de un espíritu humano, y que justo por eso, por proceder de algo que es una unidad, ella sea igualmente una totalidad casi orgánica, desarrollada y conclusa en sí misma. Concedido lo cual, y como hay que pensar que el alma se encuentra en un determinado estado, orientada en una dirección determinada al dar con lo que será la obra, también ésta tendrá que expresar necesariamente un cierto estado anímico; lo que sólo puede suceder en el arte de paisaje en tanto el paisaje natural se capte y represente en una cierta faceta, homóloga de aquel estado de ánimo interno. Esto nos lleva aún más lejos: pues como éste, que es su sentido, sólo se expresa mediante la representación de objetos, y expresarlo supone elegir afortunadamente el objeto (...), resulta que ya podemos expresar con más precisión la tarea principal del arte del paisaje en esta forma:

Representación de un cierto estado de ánimo (sentido) mediante la reproducción de un estado correspondiente en la vida de la Naturaleza (verdad) ^{XIV}
(Carus, 1992: 78)

Ahora bien para estudiar en más detalle la resolución de esta tarea, nos es preciso:

1. Establecer cómo se corresponden las excitaciones del ánimo y los estados de la Naturaleza entre sí;
2. Discutir más pormenorizadamente el efecto de los objetos concretos que se reproduzcan;
3. Sopesar de qué modo se puede alcanzar la idea de belleza al reproducir la vida natural (ídem: 79)

En la misma dirección y utilizando la misma idea se pronunciaba Georg Simmel con su concepto de *Stimmung*, como tonalidad espiritual de un paisaje:

“La *Stimmung* de una persona es la unidad que colorea, siempre o momentáneamente, la totalidad de sus contenidos psíquicos, confiriéndoles una tonalidad común. Lo mismo ocurre con la *Stimmung* del paisaje: penetra todos sus distintos elementos” (Simmel, 2013: 18)

Ante un paisaje y provocado por él, se pueden sentir un amplio abanico de emociones. Éstas pueden ser, en una clasificación simple, positivas, ambiguas o bien negativas.

Desde la paz y serenidad de un paisaje de belleza, pasando por la inquietud que puede provocar una naturaleza misteriosa, o por la nostalgia de un lugar conocido, al terror siniestro que podemos sentir ante una tormenta en el mar.

El hombre se interroga por aquello escondido e invisible que hay detrás los árboles o detrás de las construcciones, de los puertos y los barcos y las montañas, el hombre proyecta en los objetos sensibles del paisaje una interrogante o una afirmación filosófica y poética. El hombre, como hemos dicho, hace el paisaje.

Por lo tanto, el cuadro de paisaje no tiene únicamente una función descriptiva sino que pretende dotar a las cosas y a los acontecimientos relacionados con la visión de los lugares no sólo una potencia simbólica, sino también proyectar y despertar una determinada respuesta emocional. El pintor de paisajes o, dicho de otro modo, el constructor de imágenes de lugares que tiene la voluntad de proyectar e indirectamente de crear posibles emociones, parte de estas reales sensaciones y emociones, tantas veces motor primigenio del proceso. Podemos afirmar que éstas pueden “reproducirse” nuevamente en el espectador dependiente de su grado de empatía.

A veces, una emoción predomina en la contemplación de un paisaje, pero, en general, en la visión de la pintura, las emociones se mezclan y se entrelazan.

A continuación mencionaremos algunas:

El vértigo puede expresarse en el paisaje de maneras muy sutiles, de forma que sea la protagonista o que esté vinculada o supeditada con otras emociones.

A pesar de que situamos este pintor en la esfera del símbolo, esto no quiere decir que las emociones no aparezcan, y en la obra de Caspar David Friedrich que reproducimos (fig. 3), la atracción del abismo propia de la emoción del vértigo es evidente.

Ayuda el horizonte elevado, el triángulo que se aguanta en un vértice en que se basa la composición, el dinamismo de las figuras en primer plano, las tensiones entre árbol, rocas, direcciones...



Figura 3. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Acontados en Rügen*, 1818

Según Eugenio Trías, el vértigo es la emoción más genuina del límite:

Los signos de interrogación y las decisiones lingüísticas que conceden forma preposicional a lo que trasciende el límite (ideas acerca del mundo como totalidad, del sujeto como libertad, del fundamento último de toda cosa, para decirlo en términos kantianos) constituyen los vestigios visibles que, desde dentro del cerco, pueden alcanzarse de lo que desborda el límite. Son los suplementos lingüísticos que dan forma proposicional a la imposible ciencia del límite sobre el límite: meditación que puede llamada, en rigor, ser llamada metafísica. Ésta es, pues, saber y decir referido al límite. Límite que, por su propia naturaleza, define un dentro y un afuera: lo que en este escrito llamo cerco y lo extranjero.

La distinción puede determinarse como distancia y mutua referencia de lo que es familiar, cotidiano, entorno intramundano del "sujeto" (es decir, de eso que soy) y de lo que es extraño, inhóspito, inquietante, eso que aparece, en el modo emocional, coloreado con el carácter de lo *Unheimliche*, lo antagónico al hogar o lo siniestro. El límite es línea y frontera que permite el acceso mutuo entre esos "dos mundos"; y que asimismo sanciona su irremediable distancia. La emoción registra esa dualidad y esa juntura de distintos modos. El más genuino de todos ellos es, a mi modo de ver, el vértigo.

El vértigo tiene la prerrogativa de "contemplar" de forma emotiva esa doble dirección y su mutua dialéctica y liminar solapamiento en lo infinito. El vértigo se produce de modo espontáneo cuando se habita la línea que es límite del mundo. Es la "respuesta natural" a la posición que el sujeto adquiere una vez que habita el límite. Contempla a la vez aquello de lo cual parece despedirse -el hogar- y aquello a lo cual es atraído (el abismo). Quiere a la vez perseverar en el ser (dentro del mundo) y esparcirse o dispersarse en el espacio-luz que le circunda como transcendencia inaccesible.

En el vértigo, pues, se adquiere noticia oscura, emocional, patética, de eso que trasciende el límite. Éste aparece como presencia irrefutable, empírica. La frontera sobreviene en el vértigo como facticidad. En ella echa raíces el signo de interrogación: recreación lógico-lingüística del vértigo como emoción radical. El vértigo resulta de la doble inclinación hacia fuera (atracción del abismo) y hacia dentro (tendencia a la conservación). Esa tentativa o tentación hacia lo que trasciende da al vértigo una dirección activa y resolutive (deseo, anhelo) que, sin embargo, se halla neutralizada por el conatus (tendencia a perseverar en el ser). (Eugenio Trías, 2000: 64)

No es el único ejemplo en la obra de Friedrich con el tema del vértigo de fondo, (pensemos por ejemplo en el famoso cuadro *El viajero sobre el mar de nubes*) pero también aparece en otras obras pictóricas románticas como la de Thomas Cole, *The devil throwing a monk from the precipice* que da imagen explícita a la caída (Figura 4) y en muchos textos del Romanticismo, como el famoso poema de Shelley *Song of spirits*^{xv}.



Figura 4. THOMAS COLE, *The devil throwing a monk from the precipice*, sin fecha

Bachelard (1991), en su capítulo titulado *Psicología de la gravedad* nos da fe de la cantidad de imágenes literarias ligadas al vértigo. En cuanto a arte que trata fundamentalmente del espacio abierto y de su relación con el hombre, la representación pictórica del paisaje es un canal inmejorable para expresar o producir, para vehicular en cierto modo la emoción del vértigo.

Consideramos que las emociones relacionadas con la gravitación tienen algo en común con el vértigo^{xvi}. El vértigo es una emoción ambigua pero más bien negativa, en que hay una amenaza de caída, que podría ser considerada una gravitación radical del sujeto hacia el vacío. Sería una caída en ninguna parte de una elevación. En cambio, las emociones vinculadas con la gravitación y la elevación tienen un componente más positivo y esperanzador, siendo movimientos inversos del espíritu.

El vértigo y las emociones provocadas por la gravitación y la elevación serían pues emociones contrapuestas y complementarias. Las dos de carácter dinámico.

En el paisaje pictórico se manifiestan las dos de manera clara en el paisaje de montaña o en cualquier espacio que suponga diferencias bruscas de altura, como el precipicio junto al mar de Friedrich.

La montaña puede verse como elemento de unión cielo-tierra, casi aéreo, y algunos paisajes románticos nos conducen a la misma emoción. En algunos paisajes de este tema se produce una ascensión visual hacia la cumbre, una elevación mediante elemento del paisaje (figura 5).



Figura 5. JOHN RUSKIN, *El Matterhorn*, 1849

Mientras el vértigo nos impulsa imaginariamente al vacío o la caída, la elevación está asociada al “mirar hacia arriba”, un tipo de vértigo inverso que tiene su centro corporal en la nuca y que nos proyecta, verticalmente, como el otro, hacia el vacío celestial. Se trataría, en palabras de Bachelard (1991) de “paisaje ascendente”.

Mircea Eliade, cuando escribe sobre el simbolismo de la ascensión, lo relaciona con la vertiente emocional:

[...] La escalada o ascensión simboliza el camino hacia la realidad absoluta; y, en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y de alegría, de atracción y de repulsión. (Eliade, 1955: 54)

En el paisaje pictórico, la gravitación de elementos, relacionada también con la emoción de la elevación, puede presentarse de varias maneras y con multitud de objetos.

La imagen del globo aerostático en el cielo se manifiesta como aquello esperanzador y viajero que gravita y se mueve en el aire y se contrapone con el que permanece estable e inmóvil en la tierra.



Esta imagen aparece en paisajes, sobre todo en dibujos y grabados a partir del siglo XVIII, que es cuando se inventó el globo aerostático. Francisco de Goya, amante del tema gravitacional (cómo de lo contrario se demuestra en muchas imágenes suyas, principalmente de brujas y aquelarres), también lo trató en el paisaje (fig. 6).

Figura 6. FRANCISCO DE GOYA, *El globo*, 1812-16

Como veremos en la última parte de la tesis, hemos tratado este tema numerosas veces, pero principalmente contraponiendo el globo aerostático a la imagen de la casa solitaria, creando una relación de dualidad en el cuadro (ver fig. 7, *Edificio y globo*).



Figura 7. ÀLEX PRUNÉS, *Edificio y globo*, 80x160, 2010, óleo sobre tela

En otra imagen propia, un espejo cuadrado gravita en el fondo, erigiéndose como imagen de algo que refleja el propio cielo, una aparición antinatural, una pregunta metafísica (ver fig. 8, *Los tres elementos del paisaje*). En este caso, la gravitación es la de un elemento con un fuerte componente simbólico y también poético. Es inverosímil, a diferencia del globo en el cielo.



Figura 8. ÀLEX PRUNÉS, *Los tres elementos del paisaje*, 100x100, 2013, mixta sobre tabla

Andrew Wyeth, del que hablamos más adelante, se mostró interesado en este tema y tiene un paisaje con unas plumas volando. En este cuadro, la sensación de aquello que flota se mezcla con la sensación de aquello suave y con todas las resonancias poéticas propias del objeto pluma. De hecho, en Wyeth la gravitación y el vértigo se presentan relacionados con el tema del vuelo, como queda muy patente en el cuadro *Soaring* (ver figuras 9 y 10).



Figura 9. ANDREW WYETH, *Airborne*, 1996



Figura 10. ANDREW WYETH, *Soaring*, 1945-50

La reacción provocada por la gravitación es una emoción positiva, vertical, excitante, a pesar de que siempre mantiene un vínculo con su contraria, la negativa caída hacia el vacío de la que nos avisa y atemoriza el vértigo. Tal como *Eros* y *Thánatos*.

La luna es otro posible objeto gravitatorio en el paisaje que no tiene esta doble vertiente. Tiene resonancia de sueño y por la noche, siendo la presencia más visible que tenemos en la tierra de aquello cósmico y planetario, que está más allá de nuestro mundo terrenal. Es una gravitación tranquila porque, a diferencia del movimiento propio del globo, la luna se mantiene aparentemente estable. Tiene un carácter natural y no es extraño verla en multitud de paisajes, proporcionalmente mucho más que cualquiera otro objeto de naturaleza antropológica.

La luna está relacionada con la gravitación tanto como con la soledad ^{XVII}.

En muchas ocasiones el paisaje autónomo (sin figura humana) provoca sensación de soledad. La soledad se extiende en el paisaje como una atmósfera, un estado de ánimo, una *stimmung* que lo rodea todo.

Pero la soledad también puede expresarse de otro modo: un objeto solitario es muy a menudo el único elemento del cuadro. Sobre él recae toda la atención, él solo contiene la luz, la atmósfera y la inquietud.

En último lugar, en este breve repaso a algunas de las emociones relacionadas con la pintura de paisaje, apuntaremos que la imagen de un paisaje que despierta emociones de paz y quietud es una imagen que respeta la condición contemplativa y la esencia inmóvil de la pintura del espacio. A menudo se ha proyectado en el paisaje el ansia de tranquilidad, de quietud, de relajación. Son emociones positivas y placientes que también pueden tener un componente de resignación.

3.4 Respuestas estéticas y pintura de paisaje

La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes, la descripción de una tormenta enfurecida, o la descripción del imperio infernal que hace Milton suscitan complacencia, pero con horror. (Kant, 2010: 31)

Teniendo mucho que ver con la proyección emocional, en este punto queremos mencionar la relación entre las diferentes categorías estéticas y la pintura de paisaje.

La belleza ha sido la categoría estética por excelencia; englobando a las otras o, si se prefiere, manteniendo íntimas conexiones con las otras. La belleza tiene unas connotaciones positivas, mientras que otros apuntarían a algo negativo, pero como sabemos, el concepto de belleza depende de cada cultura y de cada individuo, que asigna a una cosa o a otra la categoría de “bello”, un carácter subjetivo.

Las viejas categorías de la belleza y del sublime fueron muy estudiadas (sobre todo en el Romanticismo en trabajos como los de Kant, Goethe, Burke...) desde la aportación previa de Baumgarten. Así como también la de la belleza pintoresca en manos de William Gilpin.

Ya en la actualidad, las diferentes categorías de belleza, sublime y del siniestro han sido estudiadas por Eugenio Trías en obras como *Lo bello y lo siniestro*:

Lo bello era concebido tradicionalmente bien como armonía y concinnitas de las partes con el todo, bien como claritas, como esplendor del rostro divino esparcido por las cosas, como rayo de luz que ilumina el mundo inteligible y resplandece en el visible, procedente de la fuente de Bondad de donde brotan -y adonde revierten- todas las cosas. (Trías, 2009: 122)

El sentimiento de lo sublime une intrínsecamente un dato de la sensibilidad (océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano, tiniebla de la noche sin luna y sin estrellas, desierto crepuscular) con una idea de la razón, produciendo en el sujeto un goce moral, un punto en el cual la moralidad se hace placentera y en dónde estética y ética hallan su juntura y síntesis. (Trías, 2009: 105)

Lo pintoresco es una manifestación de lo bello que ha quedado totalmente ligada a otro momento histórico (S XVIII), no siendo los frutos de la cual demasiado apreciados precisamente. El término pintoresco ha adquirido incluso una consideración despectiva.

Por su parte, lo siniestro, como defiende Eugenio Trías, no tendría una proyección definida en arte, dado que entonces se perdería inmediatamente el efecto estético. En pintura de paisaje se acercarían a ello pintores como Hyeronimus Bosch o Dalí:

(...) la belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. Eso es lo inhóspito, lo siniestro, lo que, habiendo de permanecer oculto, produce al revelarse, la ruptura del efecto estético. Pero es también la condición generativa, productiva, de esa imagen (...) (Ídem: 144)

A veces hablamos de “sentimientos estéticos”, cosa que nos indica claramente la naturaleza emocional y subjetiva de aquello de lo que estamos hablando. Efectivamente, la belleza se siente más que no se entiende.

Otro término que podemos utilizar es el de “respuestas estéticas” (Malcolm Budd, 2014: 32), y este término, al ser amplio y general, restringe el carácter emocional, cosa que preferimos, dado que el término “sentimiento estético”, si bien abrazaría cualquier tipo de reacción tanto ante un paisaje en sí, así como también el que acostumbra a animar la realización de una pintura de paisaje por parte del artista o bien el que provoca la obra de este en el espectador, implica por otro lado una tipo de reacción que no siempre se produce, puesto que podemos sentir a menudo estados cercanos a la indiferencia, puesto que muchos paisajes que nos rodean no tienen nada de estético y son el resultado de una interrelación pragmática entre naturaleza y el hombre, lugares que no provocan necesariamente una respuesta emocional intensa.

Si queremos definir “sentimiento estético” chocamos con la imposibilidad de hacerlo en profundidad, puesto que la propia naturaleza del sujeto, del sentimiento, y todavía más de su propiedad, estético, son todos ellos bastante escurridizos para un análisis objetivo. Recordamos que Kant no consideraba que la estética fuera una ciencia.

Por lo tanto, preferimos el término “respuesta estética” aplicada al paisaje. Sólo queremos afirmar que ésta tendrá un carácter emocional de tipo más bien positivo o más bien negativo.

Queremos limitarnos a esto dado que la respuesta estética es un estado del espíritu, es completamente subjetiva, un libre juego de imaginación y entendimiento más que un hecho susceptible de ser considerado científicamente.

3.5 La pintura de paisaje, como el ajedrez

La relación del juego, el arte y la ciencia se remonta a los orígenes de los trebejos^{XVII}. El juego era considerado una “escuela de gobierno” por los hindúes y los musulmanes, pues daba elementos de juicio y carácter a quien quisiera dedicarse a las armas, al arte o a la política. (Vargas, 2015:9)

La vida en este mundo es como juego de ajedrez

Todo cambia y nada vuelve a ser (...). (Su Dongpo, Contestación a Li Taibo, 1990: 85)

Si bien puede sorprender que en este contexto se haga referencia al juego de ajedrez, no obstante queremos demostrar que hay múltiples correspondencias.

El juego de ajedrez necesita de una estrategia, de un plan. Este plan tiene que ser flexible porque el contrincante también juega. Así, el jugador tiene que tener una idea, pero que tiene que ir adaptando en cada jugada en función de lo que haga el otro. Así mismo, en el caso del paisajista, “el otro” es el cuadro, que también responde a las actuaciones que se van haciendo en él.

Las jugadas/actuaciones se hacen en una superficie bidimensional, que tiene espacios vacíos y espacios ocupados, y donde se crean tensiones e interacciones entre piezas/objetos

Como en Occidente, la relación pintura y poesía es habitual en los textos de estética chinos. Así, el famoso *Ut pictura poesis* tiene su réplica oriental en numerosos textos. (Ver Ryckmans en Shitao, 2012: 130)

Pero otra relación menos habitual en Occidente es la comparación entre pintura y ajedrez que aparece en algunos textos de pintores chinos. En el marco de esta tesis hemos creído apropiado introducir este aspecto interdisciplinario, que consideramos que amplía la visión sobre un fenómeno que no merece un enfoque restringido.

No nos interesa especialmente la representación pictórica del juego de ajedrez, del que sin duda se podría hacer un largo compendio, sino algunas relaciones de similitud entre ambas cosas, que nos pueden ayudar a entender mejor la pintura de paisaje por análisis comparativo.

Cómo en el cuadro, en el tablero de ajedrez (campo de batalla, espacio bidimensional dividido en casillas blancas y negras sobre las que se sitúan y luchan las piezas) el dominio de las casillas que son claves (importantes las casillas centrales así como las situadas en las grandes diagonales del tablero, y menos importantes generalmente las situadas en un extremo) da la victoria, del mismo modo que dominar el espacio y situar los componentes en su lugar correcto en un paisaje garantizaría el éxito de la composición.

Las piezas de ajedrez proyectan relaciones y tensiones entre ellas y el espacio, tal y como los objetos que constituyen el paisaje también mantienen relaciones compositivas (ver el apartado dedicado a la composición en esta tesis).

Por otro lado, el componente estratégico del ajedrez no es ajeno al carácter de la pintura, así como el componente creativo tampoco es extraño en el ajedrez. De este modo la forma de jugar se puede relacionar con la de pintar:

“Libre y suelto” Song: relajado, ágil, sosegado. Cualidad en la que insistían mucho los pintores en la época Qīng. A este respecto, un autor compara el arte de pintar con el del jugador de ajedrez con sus fintas, que parece manejar al descuido las piezas por un lado mientras prepara su victoria por otro y concluye “en pintura no hay nada más maravilloso que esa indolencia indiferente que, en una composición dispersa extiende gradualmente la combinación de manchas y aguada obteniendo un efecto de elegancia y de gracia que produce un delicioso sentimiento de júbilo”.

[Ryckmans en Shitao, 2012: 114]

Del mismo modo, en el arte de la pintura de paisaje, es necesario mantener la visión de conjunto antes que del detalle concreto. También en el ajedrez es crucial definir un objetivo y centrarse en él, puesto que no someter los movimientos al dictado de un plan general (claro que condicionado a las respuestas del oponente) puede traer fácilmente a la derrota.

En un cierto modo la pintura es como el ajedrez. Un jugador ordinario puede defender alguna posición particular, pero puede echar a perder el Plan General. Los jugadores de primera clase ni pelean ni se dejan ganar, pero desde el comienzo hasta el fin no han cometido ni un movimiento de más. Esto también es aplicable a la pintura. Aunque el artista trabaja sólo su búsqueda y su lucha equivalen a combatir con un oponente. El error más pequeño puede tener graves consecuencias. Cuando su arte alcanza madurez, el artista se siente de primera clase y puede permitirse ciertas ventajas, pero es capaz de hacer lo que desea con facilidad y libertad. (Shen Tsung-ch'ien, en Racionero, 2014: 126)

A propósito del vacío-lleño en la pintura, Huan Binhong escribe:

Pintar un cuadro es como jugar al ajedrez (al juego de go). Se trata de conseguir “puntos disponibles” en el tablero. Mientras más numerosos, más se está seguro de ganar. En un cuadro esos puntos disponibles son los vacíos... En pintura se presta mucha atención al vacío: al gran vacío y al pequeño vacío. Por alusión a ello, los antiguos decían: el espacio puede estar lleno hasta tal punto que el aire no pase, y contener al mismo tiempo unos vacíos en los cuales los caballos pueden retozar a sus anchas. (En Cheng, 2012: 174).

En este escrito aparece otro tema, que es el valor de las piezas en función del espacio en el tablero. Efectivamente, en el ajedrez, el valor de una pieza tiene que ver con el lugar que ocupa, las casillas que domina, en las que puede moverse. En pocas palabras, depende de la situación en la posición general del tablero. Un caballo puede valer más que la dama, una torre menos que un humilde peón, según la posición. Hay piezas que, según si hay más o menos casillas vacías y según si la posición es más abierta o cerrada (que tendría su correspondencia en la parte llena y en la condensación en el cuadro) tienen mayor o menor valor. Así, en pintura de paisaje un humilde objeto puede ser muy importante y un objeto aparentemente importante no “jugar” un papel clave dependiendo de la posición concreta.

Recordamos que en la posición intervienen todos los factores compositivos que interrelacionan y tensionan de manera compleja unos y otros elementos.

La pintura de paisaje depende como el ajedrez de una estrategia que reúne un conjunto de maniobras y decisiones fundamentales. En su reflexión sobre paisaje y filosofía, Besse compara al filósofo Bergson con Napoleón (Besse, 2010: 174), de forma que el pensamiento del filósofo se asemeja al del general, hay una “maniobra bergsoniana”, como hubo una “maniobra napoleónica”. Dice, hablando del filósofo Péguy, que, por él, el pensamiento es un arte de la mirada y un arte del movimiento. “La inteligencia de la mirada, la rapidez de la marcha y la resolución de no retroceder, definen para Péguy, en el pensamiento y en la acción, el arte de la buena dirección.” (Ídem)

Por lo tanto, filósofo y estratega militar, pintor de paisaje y jugador de ajedrez mantienen puntos de conexión, lazos complejos relacionados con el espacio y con el tiempo, puesto que las decisiones en todos estos terrenos se tienen que tomar en un lapso de tiempo no muy grande.

Y todos ellos guardan todavía un común denominador crucial: están condenados a luchar y a no parar de luchar. A no resolver la tensión en espacio y tiempo sino es con el final de la partida, o con la última pincelada en el cuadro, o con la última reflexión.

Petrarca expresaba en una carta:

[...] vago pues, y parezco viajero sin fin. Cuando estoy fatigado por la aspereza de un lugar, me traslado a otro cuya dulzura no será mayor, pero cuya novedad, por lo menos, suavizará el rigor. He aquí como me excito al no ignorar que no hay aquí ningún lugar de reposo... (En Besse, 2010: 185)

Así, cada nueva lucha, cada nuevo reto, sea pintar un cuadro de paisaje o sea jugar una partida de ajedrez, como acto único e irrepetible, se desarrolla en un “lugar nuevo” en un tiempo limitado, y lo hace creando un juego de tensiones y relaciones de objetos en el espacio.

4. ANTECEDENTES EN LA PINTURA DE PAISAJE

En este apartado nos interesa citar y contextualizar formas de abordar el fenómeno paisajístico^{XIX} mediante la pintura, haciendo mención de algunos casos particulares que consideramos importantes y valiosos en nuestra línea de investigación creativa.

Nos interesa exponer diferentes aproximaciones a la pintura de paisaje que se sitúan en unos posicionamientos afines al nuestro y con las que es posible establecer relaciones y correspondencias como precedentes de nuestra propia actividad.

Los estudios de autores como Javier Maderuelo, Raffaele Milani, Alain Roger, Jean Marc Besse o Kenneth Clark llenan el conocimiento historiográfico sobre el concepto de paisaje y sobre su manifestación pictórica.

El posicionamiento creativo, la época, el espacio físico o el país, los objetos escogidos, el proceso, los materiales empleados, y demás factores condicionan decisivamente el resultado del pintor y, según los casos, lo acercan más o menos a las inquietudes y a los intereses de cada uno.

En este sentido, es necesario hablar de una serie de artistas y obras relevantes, prescindiendo de seguir necesariamente un orden histórico, y dejando de mencionar a muchos pintores importantes.

En el estudio concreto de pintores y sus obras nos centraremos especialmente en referentes occidentales, a pesar de que incluimos un apartado dedicado en la pintura de paisaje china.

Intentaremos demostrar que en lo que hemos denominado la manera intermedia de hacer pintura de paisaje, (o sea la que se mantiene alejada tanto de la mera descripción de los hechos como de la que no se refiere en absoluto a ellos), hay una línea más próxima a la exposición simbólica y otra donde se prioriza la proyección emocional provocada por la realidad visible.

Desde un punto de vista historicista, centrados en Occidente, todavía es válido el estudio que hizo Kenneth Clark en *El Arte del paisaje*, que nos servirá para introducirnos en la problemática.

Clark se sirve de una clasificación para ir explicando los más importantes trabajos realizados de pintura de paisaje en Occidente. Esta clasificación empieza con el *Paisaje de símbolos* como descripción de la visión del mundo medieval, un arte de carácter decorativo y simbólico, desligado de la apariencia de la naturaleza y también de las emociones. Los autores son Giotto, Simone Martini, Giovanni di Paolo, Paolo Uccello, Fra Angelico, Gentile da Fabriano. Y según el autor culmina con la *Adoración del Cordero* de Jan Van Eyck.

Al paisaje de símbolos le sucede el de *Paisaje de hechos*, a partir de un nuevo sentido del espacio, de la luz y a partir de la aparición de la cámara oscura. En los paisajes de Campin, de Witz, de Durero, Pollaiuolo, Bellini, Antonello da Messina, Ruysdael, Rembrandt, Vermeer o Canaletto, hay una aproximación a la realidad visible y una rotura con aquello estrictamente simbólico para acercarse más a aquello literal, representando lugares existentes físicamente o que, cuando menos, podrían existir perfectamente.

Siempre según Clark, encontramos a la vez el *Paisaje de fantasía*, posicionamiento que viene a ser una respuesta diferente, en cierto modo complementaria, al paisaje de hechos, basado en un mayor predominio del componente imaginativo.

Altdorfer, Grünewald, Bosch, Patinir, Lorenzo Lotto, Brueghel, Leonardo, Mantegna, El Greco, Tintoretto y Rubens son algunos de los más importantes pintores.

Tal y como expresa Kenneth Clark (1976: 105), si el paisaje de hechos degeneró en la topografía, el paisaje de fantasía degeneró en lo pintoresco, representado por pintores como Salvatore Rosa.

Clark sigue con su clasificación y nombra el *Paisaje ideal*, representado por Giorgione, Ticiano, Claudio de Lorena o Nicolas Poussin. Desde nuestro punto de vista, guarda muchas similitudes con el anterior. Parece provenir más de la necesidad de ir separando cronológicamente a los pintores que de una diferencia real en el posicionamiento.

Igualmente, al esbozar el siguiente grupo, el de *La visión natural*, representado por Wordsworth, Constable, Théodore Rousseau, Valenciennes, Corot, Courbet, Daubigny y los impresionistas, Clark no menciona las similitudes en el posicionamiento con los pintores del paisaje de hechos, que, a pesar de mantener claras diferencias, creemos que son debidas de más a la distancia cronológica, social e histórica que a la actitud ante la natura y la realidad paisajística.

Sigue con un capítulo dedicado a Turner y Van Gogh titulado *Las luces norteanas* (Clark, 1976), donde habla de un “*landscape of heightened emotion*” (ídem: 181) como herramienta válida y potente de expresión. Efectivamente, es el que nosotros denominamos aquí pintura de la emoción, en contraposición con otras formas que dan preeminencia a otros aspectos, como una pintura de la sensación, la del símbolo o la literal (ver siguiente apartado de la presente tesis).

Clark sigue con Seurat y Cézanne en el capítulo titulado *El regreso al orden*, que, desde el nuestro punto de vista también responde más bien a una visión historicista. Cézanne tiene efectivamente un temperamento ordenado, racional, menos impulsivo, en base a su *petite sensation*, pero su individualidad no presupone ninguna tendencia colectiva.

En el epílogo, Clark denomina a otros importantes pintores, como Gauguin o le douanier Rousseau, pero no menciona importantes figuras como Böcklin, de Chirico, Dalí, Hopper...

Efectivamente, en el siglo XX ya se hace difícil mantener una visión lineal y evolutiva.

De hecho, no es esta la que nos interesa, sino la que se basa en la actitud y el posicionamiento. Esta es el único enfoque capaz de resistir la multiplicidad y la complejidad de las diferentes visiones del paisaje.

Clark hace una defensa indirecta del arte del paisaje, escribiendo:

In an age of violence and hysteria, an age in which we have lost all confidence in the natural order, this may be the only possible means by which the individual human soul can assert its consciousness(ídem: 202).

Acaba hablando de *“the use of landscape as a focus for our own emotions”*, y *“the spirit will always succeed in giving itself a visible shape”* (ídem: 241)

A continuación nombramos algunos pintores que han establecido bases afines a la nuestra, pero esto no tiene que ser interpretado simplemente como la exposición de unos referentes artísticos personales o como expresión de un gusto, sino como la exposición de los referentes de una línea de creación diferenciada de otras, una rama perteneciente al gran árbol del paisajismo, aún y con las diferencias propias de cada una de las partes.

Por lo tanto, en las siguientes páginas desarrollamos las maneras esenciales de afrontar el fenómeno y exponemos referentes, pero no exponemos de la pintura de paisaje netamente referida a los hechos, o sea situada en una línea netamente naturalista o literal, una pintura “topográfica”, como lo denominaba John Ruskin, así como tampoco del otro extremo, o sea de una pintura de resonancia paisajística más desarraigada de aquello netamente visible, una pintura nada descriptiva.

Por lo tanto nos disponemos a mirar de dibujar con claridad esta rama que mencionábamos, que, según reza el título de la tesis, es pintura de paisaje que es símbolo y emoción, pintura en el umbral entre lo visible y lo espiritual: “la manera intermedia”.

4.1 Entre el arte histórico y el arte poético: Las tres grandes maneras o posicionamientos creativos del pintor paisajista

Hay dos modos de expresar las cosas: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte (Matisse, 2010: 54)

“ ! Y qué quiere usted, si el paisaje sólo tiene dos metas finales!” me dijo hace muchos años el viejo paisajista Klengel, cuyos cuadros eran muy apreciados por entonces, y con el que conversé en diversas ocasiones ya que tomó parte en mis búsquedas artísticas, “la una está en Ruysdael y la otra en Claude! ¡Hay que seguir un camino o el otro! O bien la pura Naturaleza, o bien el ideal; en medio sólo se encuentra la más pura confusión”. ¡Con cuarenta años menos, uno oye semejantes oráculos más atentamente que luego, cuando su sentido crítico es más agudo! así que por entonces gasté muchas horas de inspiración en observar y comparar persistentemente a aquellos dos maestros en nuestras galerías; con todo, muy pronto se me hizo claro que sigue siendo cierto, desde luego, que en esos dos grandes modelos se apuntan con nitidez más que suficiente las dos orientaciones sempiternas del arte, pero que sin duda también existe un amplio terreno en el que seguir cada una de ellas de una manera muy diferente, y divergente en lo esencial de la de esos dos maestros precisamente. (Carus, 1992: 225)

Tanto la frase de Matisse como el texto de Carl Gustav Carus hablan de la existencia de dos maneras.

John Ruskin, en cambio, en el capítulo *Ilusión patética*, del volumen tercero de *Pintores modernos*, distingue tres clases de percepción, de las que se derivarían tres maneras:

El hombre que percibe correctamente, porque no siente, y para quien la primavera es muy exactamente la primavera, porque no la quiere. Luego, en segundo lugar, el hombre cuya percepción es equivocada, porque siente, y para quien una primavera lo es todo menos una primavera: una estrella, un sol, el escudo de un hada, o una doncella abandonada. Y luego, por último, hay el hombre que percibe correctamente a pesar de sus sentimientos, y para quien la primavera no es nunca nada más de lo que es: una florecilla aprehendida en toda su sencillez y vegetalidad, por variadas que sean las asociaciones y pasiones que se agrupan a su alrededor. (Ruskin en Clark, 1981: 43)

Este fragmento también lo cita Kenneth Clark en su libro de referencia *El arte del paisaje*. En este mismo, Clark también defiende que la pintura impresionista consistió en la culminación de una forma de naturalismo basado en el *plein air* y que representaba las cosas poniendo con un especial énfasis en la atmósfera.

El paisaje compuesto parecía haber pasado a formar parte del pasado, así como los cuadros por donde se movían las figuras religiosas de Patinir o los héroes de Poussin, los lugares ideales representados por Claudio de Lorena y finalmente también los creados por el espíritu romántico, que se podría decir que fueron sustituidos en una época y unos lugares concretos por un entorno visible real y cotidiano, que se reveló como nuevo objeto de estudio y veneración.

La evolución que los postimpresionistas hicieron de esta forma de naturalismo, marcó cómo es muy sabido buena parte de la historia de la pintura del sXX: Van Gogh, Cézanne, Seurat... sobrepasaron los límites del naturalismo de pintores como Pissarro y Sisley y marcaron con su obra el camino de buena parte de los movimientos pictóricos posteriores.

Ahora bien, como decíamos, la pintura impresionista formó parte del que es una gran rama de la pintura de paisaje, una gran rama que pertenece a una determinada actitud, que podríamos definir mediante la reunión de estos conceptos: "Realismo/Naturalismo/Literalismo/Formalismo/Historia/Topografía...".

En contraposición podemos apuntar otra gran línea o actitud, que sería la línea más próxima a estos otros: "Romanticismo/ Surrealismo/Metafísica/Mundo imaginario/Poesía/Invención..."

Efectivamente, podemos afirmar que todo pintor de paisajes está más próximo a una actitud o a otra.

Basándonos en la dualidad que acabamos de exponer, a nuestro entender hay tres maneras de abordar una idea paisajística por parte de un pintor, dos de radicales y una de intermedia. Cómo toda clasificación es incompleta y necesita ser contextualizada como una manera más de entender un fenómeno complejo, pero aun así creemos que es válida:

1. El pintor explica un paisaje que ve literalmente (inevitablemente también interpretando y creando). Vinculada a la primera clase de percepción de Ruskin.
2. El pintor interpreta un paisaje que ve, suprimiendo, añadiendo o modificando aspectos en función de la idea y sentimiento que lo anima. Vinculada a la tercera clase de percepción de Ruskin.
3. El pintor imagina directamente un paisaje haciendo uso de una idea creativa desvinculada del todo de un paisaje visible concreto (inevitablemente sirviéndose de cierta memoria). Vinculada a la segunda clase de percepción de Ruskin.

Estas tres “maneras” recorren el largo y variado camino que va de un paisajismo más literal a la pintura que sólo tiene un cierto componente paisajístico (Sirva de ejemplo para el primero el cuadro de *La Gran Vía* de Antonio López y para el último alguna obra de Rothko^{xx}). Cada una aporta artistas valiosos o mediocres. Esto evidentemente no depende del posicionamiento creativo sino del talento artístico personal.

De las tres maneras citadas a grandes rasgos, nuestro posicionamiento creativo es más próximo a la segunda, que hemos denominado intermedia:

La que, partiendo del estímulo del lugar visible (paisaje) y mediante un proceso de interiorización, se suprimen elementos, se modifican espacios, se reordenan objetos, se exageran partes, se añaden elementos, se conforma como símbolo en cuánto se añade algo inicialmente impropio de aquello puramente visible.

John Ruskin (1920: 168) explicaba, hablando del paisaje de Turner, que pintando se podía hacer topografía o historia (la que correspondería a la primera de las maneras citadas) o se podía hacer *topografía turneriana* (forma que correspondería a la segunda y en ocasiones a la tercera de las maneras^{xxi}).

Según Javier Maderuelo (2005), los primeros paisajes “realistas” (literales, topográficos...) y autónomos (sin figura, sin narración...) se realizaron en Holanda el sXVII. Concretamente se afirma que fueron los dibujos de Hendrick Goltzius, realizados hacia 1603, que representan unas dunas a las afueras de la ciudad de Haarlem, los precedentes más antiguos de este modo.

En principio, podría parecer que el método del *plein air* se correspondería más con una pintura de carácter más literal o topográfico (para usar el término de Ruskin) y que el método de trabajar al estudio, alejado del tema, del visible, se correspondería más con un trabajo más imaginativo. No obstante, la obra algunos pintores de la altura de Van Gogh o de Cézanne, que trabajaban directamente del natural, nos obligan a poner esto en tela de juicio. El mismo Cézanne, haciendo referencia a la composición de la pintura, afirmaba que se tenía que pintar como Poussin pero al natural, comentario que ejemplifica el proceso de abstracción y de cierta autonomía del visible (y, por lo tanto, participación del invisible) que se puede llevar a cabo en el *plein air*.

4.2 Algunos antecedentes históricos occidentales de la manera intermedia

La invención es uno de los grandes signos del genio; pero, si consultamos la experiencia, descubriremos que es familiarizándonos con la invención de otros como aprenderemos a inventar; como, leyendo los pensamientos de otros, aprendemos a pensar. (Sir Joshua Reynolds, 2005: 83)

Contempladas en detalle, su manera de hacer a menudo parece ruda, y las pinceladas esparcidas por el cuadro lo mismo pueden señalar masas de tierra que hierba o de follaje; en su célebre Iglesia, por ejemplo, las nubes están bosquejadas con trazos salvajes y una oscuridad desmesurada, y hay que aceptar como arcoíris un par de violentas líneas arqueadas; pero a través de todo ello refulge una plenitud de espíritu y verdad natural, las copas de los árboles desbordan exuberantes sin que puedan apreciarse en detalle, en suma, uno siente expresado allí en la auténtica lengua de la Naturaleza el sentimiento más íntimo de una individualidad humana bella y virtuosa. (Carus 1992: 115)

Como ya hemos apuntado con anterioridad, este no pretende ser un trabajo historiográfico sobre la pintura de paisaje. Por lo tanto, en este apartado no haremos un repaso de diferentes paisajistas desde una óptica cronológica o estilística como haría un historiador del arte, sino que expondremos una serie de ejemplos que nos permitirán finalmente esbozar el posicionamiento, objetos, métodos y técnicas desarrollados por diferentes artistas que han trabajado el paisaje en la manera intermedia.

Cada uno de los diferentes ejemplos que hemos elegido contiene implícita una manera de hacer determinada, supone una solución al conflicto que se genera cuando se propone hacer pintura de paisaje pero siempre dentro de una delimitación posicional y estilística afín.

Puesto que no creemos en la creación desde la nada hemos supuesto no sólo que con el ejemplo del buen obrar de estos antecedentes puede verse iluminado todo aquel que sienta la necesidad de dedicarse a estas materias del espíritu, sino que además era absolutamente imprescindible explicitar en esta tesis los precedentes del trabajo creativo que desarrollamos.

Cómo veremos, lo que aquí venimos denominando manera intermedia en la pintura de paisaje, tiene un gran abanico de formalizaciones y soluciones, todas ellas desarrolladas por individualidades que han encontrado este género ideal para expresarse. Creemos que la perspectiva que hemos empleado es la adecuada para definir una línea clara de creación en la pintura de paisaje, que, aún y su enorme variedad, mantiene una serie de características comunes. En todas sus manifestaciones, se resuelve la tensión visible/invisible de manera equilibrada: se erige como exposición simbólica y emocional (en mil matices) proyectándose como imagen pictórica que representa paisaje.

4.2.1 El paisaje de símbolos

El primer capítulo de *El arte del paisaje* de Kenneth Clark, se titula así, *Paisaje de símbolos*.

Entendiendo el paisaje de símbolos como paisaje con escasa vinculación con aquello visible y en cuanto que precedente del paisaje de hechos, Clark despliega una brillante explicación sobre lo medieval, que le sirve para introducir la historia del paisaje en el arte.

Allí explica:

Todo arte es simbólico hasta cierto punto, y la facilidad con que aceptamos los símbolos como realidades depende, en parte, de su familiaridad. Pero debemos admitir que los símbolos con que el arte medieval más antiguo expresó la existencia de objetos naturales tenían una relación excepcionalmente pequeña con su apariencia real. (Clark, 1981: 14)

Esta “relación excepcionalmente pequeña con su apariencia real” depende entre muchas otras cosas del concepto que se tenía de la naturaleza y de la visión. El posicionamiento filosófico, la fe en Dios y en el mundo celestial, naturalmente condicionaban también la relación con el paisaje.

Por este motivo, las primeras manifestaciones pictóricas de objetos paisajísticos están muy alejadas de esta “apariencia real” que fue adquiriendo el paisaje y que, por otro lado, todavía se acostumbra a esperar de una imagen paisajística en nuestros días.

El paisaje de símbolos antes del Romanticismo es lejano y distando al hombre contemporáneo, como de hecho lo es la propia manera de ver el mundo y tal vez cómo es el propio mundo después de siglos de civilización humana. Por este motivo, difícilmente nos podemos identificar.

Tal vez, una mayor implicación se produce en la medida en que hay un acercamiento a una visión del paisaje más próxima a la de nuestros días:

Qué es lo que hizo que dejara de satisfacer a los hombres la reunión de los preciosos fragmentos de la naturaleza en un todo decorativo? La respuesta es: una nueva idea del espacio y una nueva percepción de la luz. (Ídem: 30)

En esta tesis, que no tiene una orientación historicista, el paisaje de símbolos tiene otro sentido. No nos referimos con este término al arte del paisaje medieval sino a todo un conjunto de formulaciones de pintura de paisaje que tienen en el símbolo su piedra angular.

Los pintores de paisaje que establecen un predominio del símbolo generalmente dotan a su pintura de un carácter más racional, más propio del mundo de las ideas que no del mundo sensible o bien del vinculado a la esfera de las emociones desencadenadas.

Desde este punto de vista, uno de los grandes pintores del paisaje de símbolos es sin duda Caspar David Friedrich.

4.2.2 Románticos del símbolo: C.D. Friedrich, C.G. Carus

Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro. (Caspar David Friedrich, en AAVV, 2007: 47)

En *Meersküste mit Statue und Kreuz* (Paisaje costero con estatua y cruz), figura 11, Caspar David Friedrich pinta un paisaje de cerros rodeados de árboles, con la costa en último término.

En medio de la composición unos árboles forman un arco. En medio del arco vegetal hay una cruz. Más cerca, en sección áurea, una figura cubierta en forma de estatua parece adoptar una postura religiosa.

Éste es un claro ejemplo de un paisaje de lo que hemos definido como manera intermedia: En un paisaje natural que, si bien no sabemos si es “real” sí que sabemos que “podría ser real”, aparecen dos elementos simbólicos claramente antropológicos, confiriendo el carácter y el contenido a la totalidad del paisaje. Sin estos dos elementos, tendríamos delante un paisaje natural con ciertos valores expresivos y plásticos, pero faltaría el elemento clave, decisivo: el componente simbólico.

La obra madura de Friedrich contiene casi siempre este componente “añadido” al paisaje verosímil. El paisaje contiene a menudo elementos simbólicos o se convierte en alegoría.

En el ciclo de las cuatro estaciones, serie de juventud hecha en tinta sepia que intenta dar imagen de los diferentes momentos del año, comprobamos que Friedrich no trabaja a partir de un paisaje encontrado, de un lugar concreto, sino de una formulación imaginada que contiene elementos simbólicos y se formula alegóricamente.



Figura 11. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Paisaje costero con estatua y cruz*, 1806-7

Dice Baudelaire (1996: 273): “[...] la mayoría caen en el defecto: toman el diccionario del arte por el arte mismo; copian una palabra del diccionario, creyendo copiar un poema. Ahora bien un poema no se copia nunca: necesita ser compuesto”.

Naturalmente Friedrich no cae en el “defecto”: en *Der Herbst* (El otoño), figura 12 perteneciente a este ciclo de las cuatro estaciones, donde Friedrich “compone un poema” a partir de esbozos hechos directamente al natural (ver Hein-Th. Schulze Altcapenberg en AAVV, *La abstracción del paisaje*, 2007: 33-40) que reproducimos en las figuras 12a y 12b).

Esta obra, así como las otras de la serie, es un fantástico ejemplo de cómo Friedrich construye los paisajes pensando todos y cada uno de los objetos para explicar algo simbólico, alegórico o narrativo, según el caso, a pesar de que, como en éste, la verosimilitud de la escena nos haga pensar que el paisaje es una postal real, cuando en realidad es una composición alegórica. También es un magnífico ejemplo a nivel de proceso.

Resumiendo, Friedrich demuestra que si bien el cuadro puede partir de elementos de lo real, lo real no puede ser copiado tal cual para hacer el cuadro. Se necesita una idea previa que organice, aglutine y dé sentido claro y completo a aquello extraído de lo visible. Efectivamente, como dice Baudelaire, si el poema necesita ser compuesto, el cuadro también. Nunca aparece el poema listo para ser transcrito, sino que se tiene que hacer; así el cuadro.



Figura 12. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *El otoño*, 1803



Fig. 12a



Fig. 12b

De otra manera se expresaba Nicolas Poussin para decir lo mismo:

Un pintor adquiere habilidad observando atentamente las cosas, más que fatigándose en copiarlas bien. La idea de la belleza no se muestra en un motivo si el artista no ha hecho todo lo posible para preparar sus elementos. Esta preparación consiste en tres cosas el orden; el modo; la figura o la forma. El orden significa el intervalo entre las partes. El modo se refiere a la cantidad. La forma consiste en los trazos y los colores (citado per Lhote, 1985: 68)

En el caso de Fiedrich, los objetos del paisaje están escogidos de forma que puedan cumplir su función de símbolo, aunque en la medida en que no dejan de ser objetos en un entorno sensible dotados de los atributos y las características que los hacen ser también reconocibles como conformantes de un entorno visual y, por lo tanto, accesibles a la totalidad de nuestro espíritu.

El símbolo de Friedrich no es por lo tanto un símbolo y nada más, sino lo que contempla también la apariencia sensible del símbolo, la parte del mismo que denominamos significante.

Éste cumple mucho más su función de vehicular el significado, permitiendo a los sentidos del espectador reconocer una imagen que no le es extraña y distante, sino que se configura como verosímil y atiende a las necesidades que tiene el alma humana de sentirse transportada y seducida no sólo por la idea sino también por la belleza.

La belleza ha venido expresándose en la cultura occidental a través de la apariencia, que no de la literalidad, y continuará haciéndolo en la medida en que esta no renuncie o pierda una parte importante de sus raíces, una manera de conectar en la verdad del mundo.

Carl Gustav Carus tiene muchos puntos de confluencia con Friedrich. Sin querer entrar en valoraciones estéticas de hasta qué grado llega a unos objetivos que indiscutiblemente son similares, de él nos interesan sobre todo las ideas expresadas en *Cartas y anotaciones sobre pintura de paisaje*.

Entre muchas de ideas que Carl Gustav Carus expresa en su libro, hace un análisis de la pintura de paisaje atendiendo al “estilo, al carácter y a la presentación”:

[...] quiero intentar presentarte mis puntos de vista respecto a un tema sobre el que mi pensamiento ha cavilado a menudo, a saber, los diferentes tipos de estilo de carácter y de presentación en la pintura de paisaje, para que así no pasemos a observar las obras de arte mismas sin conceptos claramente definidos, sino que antes bien dejemos firmemente establecidas formas de hablar con qué poder señalar sus cualidades. Así pues, por “estilo” entiendo un modo y manera de representar, real y verazmente la idea captada, el sentido de la obra de arte. Y lo distingo del “carácter” de la obra, que señala el tipo de idea que está expresa, así como también de la “presentación”, que se refiere tan sólo a los artificios de la imagen, a lo que la obra tiene de técnico; se podría

decir que, si el carácter es comparable al espíritu y la presentación al cuerpo, es en el estilo donde surge la unidad de cuerpo y alma, la vida de la obra.
(Carus, 1992: 94)

Por lo tanto, “estilo” sería la manera de solucionar la dualidad significado/significando de la obra, que él denomina “carácter”/“presentación”, y que, además es comparada en este fragmento por Carus como alma/cuerpo de la obra.

Atendiendo a estos conceptos, el “estilo” romántico de Carus y de Friedrich es efectivamente “real y veraz”, en cuanto que significado (o parte simbolizada o “carácter”) se vehicula a través del significante (o parte simbolizante o “presentación”) de forma que es recibido e interpretado por el espectador atendiendo a su razón y a la familiaridad con que se percibe.

4.2.3 Romántico de la emoción: J.M.W. Turner

Otro gran enfoque, no sólo propio del Romanticismo histórico, sino propiamente de todo el fenómeno de la pintura de paisaje, que supone la otra gran rama de la manera intermedia, es aquél que se basa más esencialmente en las emociones y en los sentimientos que no en un componente netamente racional.

La obra de Joseph Mallord William Turner representa a la perfección esta otra manera.

Kenneth Clark, creemos que de manera brillantemente intuitiva, lo sitúa emparentado con Van Gogh en su ya citado libro de referencia en un capítulo curiosamente titulado *Luces nortañas*.

Creemos que el que une a dos pintores tan diferentes como Turner y Van Gogh no es tanto la luz nortaña como su posicionamiento, que hace efectivo un relevo del componente emocional, emotivo, sentimental y/o anímico por encima de cualquier componente estrictamente simbólico ni metafórico y aún menos alegórico.

La suya es una visión “más propia del corazón que de la mente”. La “potencia simbólica” a la que nos referíamos al inicio de la presente tesis y que entendíamos en un sentido amplio, adquiere en estos pintores forma de expresión emocional.

La identificación, la empatía, no se produce en el reconocimiento de una idea racional en forma visible, sino en el de un estado de ánimo, de un sentimiento o de una emoción, según el caso también vehiculado mediante representación en forma visible de unos objetos paisajísticos que, en este caso, se convierten en sujetos que reciben en su conformación visual los embates anímicos del pintor.

La potencia simbólica es aquí pues la potencia de la parte anímica, emotiva, dionisiaca por encima de la racional, conceptual, apolínea.

Entre la captación de la realidad visible (de la percepción y recepción así como del trabajo al natural) y la creación de una imagen, Turner trabaja fundamentalmente con la imaginación y convierte lo que hay en otra cosa, que Ruskin denominaba topografía turneriana (ver apartado 3).

También aplica los conocimientos que contrasta y amplía en libros como los de Goethe (*Teoría de los colores*) o Luke Howard (*Essay on the modification of clouds*).

Su pintura tiene un carácter de proyección emocional. Sobre todo en la obra de madurez, se manifiesta en amplias masas atmosféricas densas de pintura, llenas de los “colores positivos” de Goethe (amarillos, rojos, verdes), una pintura que insinúa más que no muestra, que está conformada en un misterio, que rechaza la literalidad.

La pintura de paisaje él la tenía en alta estima y la defendía a ultranza (el 1811 quiso crear sin éxito una cátedra en Royal Academy) y de ella se convirtió en el representante más insigne de su tiempo y en el más importante de esta línea hasta nuestros días. Mediante los colores, las masas, los ritmos, los contrastes, Turner sugiere forma a los elementos y componentes del paisaje para vehicular una corriente de energía, de manifestación lumínica que atraviesa todos los objetos, fusionándolos entre sí porque participan de la misma alma, como una interpretación emotiva del mismo aliento del mundo: la propia atmósfera. No encontraremos el mismo misterio en los impresionistas, que vienen a configurar un modelo naturalista más que una expresión potente de un concepto del mundo de gran complejidad y riqueza, lleno de significados, creador de resonancias. Por no explicar más de la cuenta, Turner es abierto. Siendo abierto permite que el espectador identifique en él una verdad que no es la de los hechos particulares sino la de los aspectos generales. Haciendo esto da imagen de aquello que rodea las cosas, que no es sino algo relativo a la idea y sobre todo al sentimiento que proyecta.



Figura 13. J.M.W. TURNER, *Peace burial at sea*, 1842

4.2.4 Simbolistas: A. Böcklin

Arnold Böcklin representa una visión emparentada con la de Friedrich y la de Carus, pero apunta otras cosas y se establece como puente entre los románticos y los surrealistas porque en su obra aumenta el componente onírico.

En el fondo, es consecuencia lógica de una manera de hacer y de entender el mundo que tendrá su culminación en la obra surrealista.

El 1886, en el manifiesto simbolista de Jean Moréas, se afirma que la forma sensible no es una meta sino tan sólo un punto de partida. Lógicamente de ello se deriva que la principal preocupación de los simbolistas no será describir literalmente la realidad visible, sino más bien lo contrario.

Para el poeta Stéphane Mallarmé, nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema, que se basa en la felicidad de adivinarlo lentamente. Del mismo modo los pintores empezarán a probar de ocultar cosas detrás las formas sensibles. Pensemos en uno de los primeros cuadros de juventud de Böcklin (fig. 14) que después paulatinamente irá más lejos en la capacidad imaginativa de creación de imágenes y proyectará toda una vivencia interior de carácter simbólico, como sucede en *La Isla de los muertos* (fig. 67), que parece proyectar la famosa frase de Jules Laforgue: “Infinito, muestra un poco tus cartas”.

De hecho, el Simbolismo se nos presenta como una consecuencia natural del Romanticismo o bien como un paso más de éste en la vía del enaltecimiento del yo, pero sin dejar que se desborden las emociones sino más bien dejando a la fantasía que se eleve por encima de la insulsa literalidad.

Destacamos precisamente a Arnold Böcklin, porque de todos los pintores simbolistas más relevantes, él fue el que más cultivó el paisaje, principalmente en su juventud, dejando como obras más relevantes la ya citada *La Isla de los muertos* y también *Villa cerca del mar* (fig. 15) pero está claro que para entender bien el movimiento se tiene que conocer a fondo también la obra de John Everett Millais, la de Edward Burne-Jones, la de William Blake, la de Gustave Moreau, la de Puvis de Chavannes, la de Odilon Redon, o la de William Degouve de Nuncques (que tuvo una importancia capital en Catalunya).

Excepto Böcklin, en general, los simbolistas, debido a sus intereses, trabajaron más la pintura de representación de figuras que el paisaje, en el que no profundizaron de manera autónoma como vehículo transmisor de símbolos y emociones. Aun así, el paisaje está presente en muchos cuadros simbolistas como fondo. Faltaría más tiempo para que se igualara en cantidad a Friedrich en la realización de cuadros de paisaje en los que el símbolo fuera el elemento predominante.



Figura 14. ARNOLD BÖCKLIN, *En las lagunas pontinas*, 1851



Figura 15. ARNOLD BÖCKLIN, *Villa cerca del mar*, 1864-65

4.2.5 Surrealistas: G. De Chirico, S. Dalí, R. Magritte, H. Rousseau

Freud, y otros autores que se inspiraron en él, consideraron que la creación artística es una parte de la actividad mental que está muy vinculada con la formación de los sueños. Ellos explicaron de qué manera la creación artística, como el sueño, está saturada por la elaboración inconsciente de los residuos de las experiencias cotidianas, especialmente de los que son reprimidos en el inconsciente.

(Meltzer, en Stokes, 1967: 31)

Paisaje: “Un paisaje negro que podría ser de papel quemado”. (André Breton)/“Tú, muchacha de los senos de sol, serás por tanto el paisaje”. (Benjamin Péret)/ “Las sonoridades de un paisaje de armiño- lleno de gigantes tórridos”. (Gui Rosey) (En Breton, 2015: 63)

Si el paisaje simbolista supuso una clara continuación de los preceptos románticos y conectaba con la línea simbólica más que con la emocional o naturalista, el paisaje surrealista dio un paso más allá en la investigación del símbolo en el paisaje transgrediendo la representación del mundo visible como representación verosímil del entorno para explorar terrenos nunca antes trabajados del mundo del inconsciente y del sueño.

Podríamos especular que el símbolo romántico necesitaba encarnarse en otros elementos que tuvieran una nueva e intensa capacidad evocadora, ya que las formas románticas ya no daban respuesta a las nuevas inquietudes.

En el paisaje surrealista el componente simbólico está por encima del componente sensitivo porque no es un paisaje en el que el artista se pone frente a lo visible con la intención de hacer una descripción ni tampoco para dar una respuesta emotiva relativa a sensaciones.

Tanto el primer De Chirico, como Dalí, Magritte y *le douanier* Rousseau, con todo lo que los separa, se mueven todos ellos en el terreno del símbolo poético. Lo que sucede es que este símbolo tiene otras fuentes y otras formas que ya no responden al dictado de lo visible.

Dalí y Magritte lo entendieron siempre así. El primero se acercó a la ciencia, el otro al pensamiento. Siempre fueron fieles a su naturaleza y conscientes de que la suya no era la pintura de los sentidos, ni de las sensaciones, ni de las emociones, que no era la pintura de la respuesta sobre lo visible, sino la pintura de la reflexión sobre lo consciente y lo inconsciente, pintura mental, onírica; Pintura de la idea y del símbolo a la vez que poética. En sus paisajes no hay una recreación en la belleza natural, ni tampoco, como en Friedrich, una interrogación melancólica sobre el destino del hombre.

Los paisajes de Magritte se entienden de manera excelente si los contrastamos con sus *Escritos*. De todo ello se deduce que una personalidad única e irrepetible utiliza el paisaje como género preferido para crear sus imágenes, que denotan una inteligencia excepcional puesta al servicio de la pintura como idea visible. Para él no tiene sentido ni explicar lo que hay ni tampoco querer ver nada más allá de lo que se representa.



Figura 16. SALVADOR DALÍ, *Cisnes reflejando elefantes*, 1937



Figura 17. RENÉ MAGRITTE, *Calcomanía*, 1966

Aborrecía los símbolos y las alegorías convencionales, de los que afirmó que no tienen interés porque que no tienen capacidad poética. Su pintura de paisaje se basa en encontrar una solución visible a una dualidad; a una tensión. Por otro lado, esa tensión es la que en esta tesis intentamos demostrar que es la esencia de toda pintura de paisaje, lo que pasa es que en Magritte esto se presenta de forma novedosa mediante recursos poco empleados hasta el momento como el recurso del intercambio (o ley del intercambio, explicada más adelante en el apartado 6, capítulo dedicado a la composición: leyes de Ruskin). Siempre relaciona una cosa con otra, la cual, o bien es su antagónica (día/noche: en *El Imperio de las luces*, figura 62; objeto/fondo: hombre ante un cielo/contorno de hombre que es cielo encima un fondo oscuro: en *Calcomanía*, 1966, figura 17) o bien tiene una relación de afinidad, la cual, a su vez, puede ser de diferente naturaleza:



Figura 18. RENÉ MAGRITTE, *El seductor*, 1953



Figura 19. RENÉ MAGRITTE, *La gran familia*, 1963

Constantemente nos encontramos con la mutua convertibilidad entre opuestos y extremos, las cosas se vuelven otras, aquella con que mantienen una relación de causa efecto. Fondo-objeto, metamorfosis de una calidad, como por ejemplo la materia (un barco adopta la forma del mar en el que se mueve en *El seductor*, 1953, fig. 18; un pájaro adopta la materia celeste en *La gran familia*, 1963, fig. 19) o de una condición de la visibilidad o metamorfosis de una cosa que, manteniendo características propias, adopta la forma de alguna con la que está relacionada de alguna manera, por asociación poética, por un vínculo invisible que se vuelve visible.

Los cuadros de Magritte no son "pictóricos" como los cuadros de Turner. Como en ese sentido tampoco lo son los de Salvador Dalí ni los de ningún otro pintor surrealista.

Si Magritte es especulativo y bebe de conceptos y equívocos relacionados con el mundo visible, proyectando soluciones ingeniosas siempre con una gran carga poética pero perfectamente consciente, lúcida, conceptual, Salvador Dalí se abandona a sus sueños y pesadillas, a visiones fantásticas que si también se pueden mover en tensiones, éstas no son de un carácter tan mental sino más inconsciente y automático y también más narrativo. También son cosas imposibles pero por otros causas. Dalí disfruta deformando, convirtiendo los troncos de los árboles de un lago en cisnes y los cisnes en elefantes en su reflejo. Formas orgánicas, masas de carne que se convierten en huesos por un lado en caras por el otro, entornos rodeados de hormigas y apariciones inquietantes, con un fondo paisajístico frecuente: el entorno ampurdanés del Cap de Creus.

Por su lado, De Chirico llegó a las más altas cotas de creatividad en su juventud, creando unos paisajes metafísicos extraordinarios (como las famosas plazas de Italia). En ellos reúne la poética de la arquitectura, del claroscuro y de las sombras proyectadas, de los objetos del viaje, así como de otros muchos tales como maniquíes o esculturas. Probablemente en un intento de profundizar este carácter poético de otro modo o bien por otras razones en las que no queremos especular, en un determinado momento su obra se precipitó a un terreno distinto que significó la pérdida de su identidad como pintor. Esto es porque aquel quien se expresa bien mediante los componentes y los recursos que rodean a las cosas con componente simbólico, no necesariamente lo hará igual con otras cosas de distinta naturaleza.

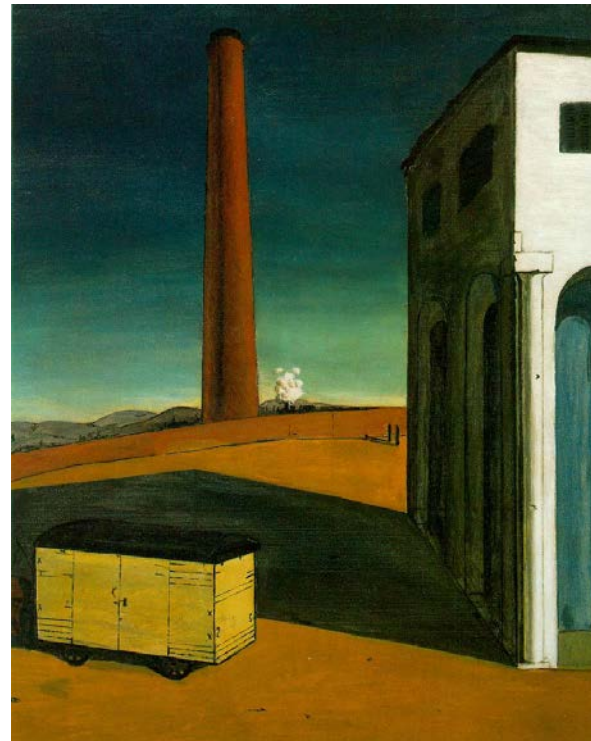


Figura 20. GIORGIO DE CHIRICO, *La angustia de la partida*, 1914

En todos los paisajistas surrealistas encontramos una característica común: comparativamente con sus inmediatos precedentes románticos o simbolistas, todos se apartan más de la realidad visible. No trabajan del natural, no representan los paisajes que existen más o menos en la realidad, no tienen ningún ánimo en describir los hechos. Quieren explicar los paisajes que sueñan, los que se conforman y transforman en el interior del alma, las atmósferas extrañas que rodean a los deseos y las inquietudes, los espacios imaginarios que acogen criaturas daimónicas, apariciones mágicas, correspondencias y afinidades entre cosas aparentemente desligadas entre sí que, por obra de una subjetividad agresiva, de un ego que se aburre con aquello mundano y con aquello literal, se crean en lugares soñados. A diferencia de precedentes como Hyeronimus Bosch, no describen lugares comunes como el Paraíso o el Infierno, no dan imagen a hechos bíblicos o mitos, sino que conforman paisajes totalmente subjetivos con los que nos identificamos porque reconocemos cosas que también habíamos intuido y que forman parte del interior.

El pintor surrealista es perfectamente consciente de la escisión entre mundo visible y mundo interior:

(...) la conciencia de la diferencia entre un arte que trabaja sobre lo puro visivo natural y el que, aun no descuidando el estudio de la realidad externa, tiene por finalidad el absoluto que viene del interior del alma. [Carrá, 1999: 126]



Figura 21. HENRI ROUSSEAU, *Una tarde de carnaval*, 1886

Quizás a excepción de Rousseau, encontramos poca presencia de la Naturaleza. Generalmente es un paisaje con mucha presencia de objetos antropológicos. Podemos afirmar que no encontramos paisaje surrealista autónomo. Siempre aparecen en él figuras antropológicas o animales u objetos y entornos propios del hombre. En los fondos, De Chirico y Delvaux hacen más uso de la arquitectura, Dalí y Rousseau de entornos naturales. Pero en ningún caso no hay un acercamiento ni un deseo de captar la belleza paisajística del mundo visible: les interesa mucho más la realidad anímica y espiritual y el mundo de los sueños.

4.2.6 Emociones y sensaciones en V. Van Gogh, P. Cézanne i H.Matisse

No conozco mejor definición de la palabra arte que ésta: “El arte es el hombre agregado a la naturaleza”; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, “que redime”, que desenreda, libera, ilumina. (Van Gogh, 1972: 35)

De alguna forma, también yo he de llegar a hacer cosas; no cosas incorpóreas, sino escritas: realidades surgidas de la práctica del oficio.
De alguna forma, también yo he de hallar el ínfimo elemento básico, la célula de mi arte, la inmaterial herramienta para expresarlo todo...
(Rilke, 1992: 9). En Cartas sobre Cézanne.

Como hemos ido desarrollando, en la manera intermedia se puede estar más próximo a la exposición simbólica o a la proyección emocional. La pintura de los postimpresionistas es claramente más próxima a la segunda.

Deriva del naturalismo impresionista pero busca ir más allá de la expresión de las impresiones visuales.

Así, Van Gogh intenta expresar las emociones intensas de su alma compleja y torturada, y Cézanne las sensaciones de su espíritu sensible, ordenado y elevado.



En los dos se produce el mismo fenómeno: No hay una elaboración racional e imaginativa de carácter simbólico en el tema (al menos ninguna tentativa que funcione realmente), sino una vehiculación de aspectos anímicos mediante la forma en la representación de determinados objetos de la realidad visual. Hay una proyección anímica de peso en la realidad paisajística así como del yo, extremo este último que no encontraremos ni de lejos por ejemplo en la pintura china, pero que todavía llegaría a extremos más radicales todavía en la obra de los fauvistas Vlaminck o Dérain o de los expresionistas como Munch, que llevaron a la pintura de paisaje de representación a su máxima proyección subjetiva y emocional.

Figura 22. VINCENT VAN GOGH, *Cipreses con dos figuras femeninas*, 1889

Hemos situado los paisajes de Paul Cézanne en el ámbito de la proyección emocional, pero el Cézanne maduro no es un pintor que se deje llevar por los sentimientos. Tampoco es un pintor con carga simbólica, como tampoco es especialmente poético ni es naturalista. Entonces... Qué es Cézanne?

Cézanne parte de una “sensación” (*mon petite sensation*, decía él mismo) y creemos que tenemos que entender su “sensación” como un tipo de respuesta emocional a un estímulo.

El estímulo, en el supuesto de que nos ocupa es un fragmento de paisaje, el cual él ordena en el cuadro a partir de trazados y formas geométricas y, con este espíritu ordenado, estructura los planos, el color, el volumen, la longitud y la forma de las pinceladas, su ritmo, su unidad.

La respuesta emocional, pues, queda contenida en una estructura racional tal que la primera parece desaparecer, puesto que no se nos presenta con la inmediatez de la espontaneidad sino a través del cedazo de la reflexión. Cézanne era un pintor del natural que imponía con naturalidad sus sensaciones sobre el caos de la realidad visible y la manera de hacerlo era mirando de “hacer como Poussin, del natural” (Doran, 1980: 116).

Cézanne entendía que el cuadro era “otra cosa” y tenía formulada su actitud en cuanto a la práctica de la pintura, sus leyes, referentes a la composición, al uso del color, al uso del claroscuro, a la expresión de los volúmenes, de la profundidad del espacio, (“hacer que el paisaje retroceda”) de explicar las formas y de crear correspondencias entre los elementos, etcétera.

A pesar de que éstas no se llegaron a escribir nunca literalmente, posiblemente porque le hubiera sido imposible, con los escritos de Gasquet y otros (ver bibliografía adjunta) deducimos el método y el proceso, la actitud.

¿Qué hacía, pues, diferente la pintura de Cézanne? Ni más ni menos que su visión de lo visible. Cézanne puso en tela de juicio y finalmente rechazó la convicción, axiomática en toda la tradición renacentista, de que las cosas se ven como son, que su visibilidad les pertenece. Conforme a esta tradición, hacer un retrato equivalía a reconstituir una verdad; (...) El artista capturaba apariencias y al capturarlas preservaba una verdad. El mundo le ofrecía su visibilidad al hombre, igual que el árbol ofrece su reflejo al agua. (...)

Cézanne, intensamente introspectivo, al tiempo que decididamente objetivo (...) que luchó conscientemente por alcanzar una nueva síntesis entre el arte y la naturaleza, que quería renovar la tradición europea, de hecho destruyó para siempre los cimientos de esa tradición al empeñarse, cada vez de una forma más radical conforme evolucionaba su obra, en que la visibilidad es tanto una extensión de nosotros mismos como una cualidad en sí misma de las cosas. (Berger, 2014: 170)

Si la actitud de Cézanne ante el paisaje, a pesar de la fuerte proyección personal en la interpretación de lo visible, intentaba ser a la vez objetiva y la podríamos calificar de apolínea, la de Van Gogh la podríamos calificar de dionisiaca: Se emborrachaba de paisaje y se emborrachaba de emoción. Y la serenidad y el orden que encontramos en Cézanne desaparecen en Van Gogh para bordear la locura.

No obstante, el arrebató emocional encontró el canal adecuado para vehicularse: Un lenguaje gráfico potente y muy estructurado consistente en

raudales de espirales y remolinos, de tramas, de curvas expresivas que de repente asaltan elementos y objetos que siempre habían quedado al margen (todavía nos preguntamos: cómo se puede pintar un cielo, que es aire, en base de líneas en pinceladas largas y retorcidas como las de *La noche estrellada*?).

Convendremos que Van Gogh expresa y provoca emociones cómo han hecho pocos pintores, y los elementos del paisaje se proyectan en su pintura enormemente condicionados en su aspecto, y deformados por estas pulsiones interiores, que a menudo son auténticas tormentas. Sin duda es uno de los máximos representantes del paisaje de la emoción.



Figura 23. PAUL CÉZANNE, *Zona de agua al lado de un bosque*, 1900-4

Si bien Matisse no dedicó al paisaje el mismo interés que a la figura humana, nos quedan numerosos cuadros suyos, muchos de ellos pintados en su época en Colliure, en compañía de Dérain.

Cómo sabemos, de Matisse conservamos numerosos escritos, donde leemos cosas que nos ayudan a entender su obra:

Decidí entonces abandonar toda preocupación por la verosimilitud. Copiar un objeto no me interesaba lo más mínimo. Para qué pintar el aspecto exterior de una manzana, incluso con la mayor exactitud posible? Qué interés tiene copiar un objeto que la naturaleza nos proporcionaba en cantidades ilimitadas y que podemos siempre concebirlo de forma más bella? Lo importante es la relación entre el objeto y el artista, con su personalidad, y con el poder que tiene de organizar sus impresiones y sus emociones. (Matisse, 2010: 146)

“Organizar sus impresiones y emociones” dice Matisse y, en cambio, no dice nada de representar ideas ni símbolos, nada narrativo, nada filosófico ni literario. Matisse hace el paisaje de los contrastes de color, de los ritmos y vibraciones, sin perder una cierta y característica serenidad.



Figura 24. HENRI MATISSE, *Paisaje en Colliure*, 1905

4.2.7 Paisaje de símbolo y paisaje de emoción en Catalunya

En nuestro país se ha hecho todo tipo de pintura de paisaje. Podemos etiquetarla, si se quiere, de diferentes maneras: Pintura de hechos, pintura de símbolo, surrealista, ligada a la emoción, abstracta, conceptual...

Sólo con el legado de los pintores que han nacido o vivido en Catalunya se podría hacer una pequeña historia de la pintura de paisaje y, probablemente, veríamos representados los posicionamientos más significativos que hemos ido desarrollando hasta ahora.

En algunos casos, el nivel es perfectamente comparable con otros pintores más reconocidos internacionalmente, como por ejemplo si comparamos Joaquim Vayreda con Théodore Rousseau.

Desde Lluís Rigalt (considerado el primer pintor de paisaje al natural en Catalunya) existe una considerable cantidad de artistas que han hecho del paisaje su género predilecto.

Algunos, de diversas maneras y en diferentes momentos históricos situados cerca de los “hechos”, como Ramón Martí y Alsina, Joaquim Vayreda, Santiago Rusiñol, Eliseu Meifrèn...o tantos otros pintores más recientes que desde posicionamientos realistas han ido desarrollando esta actividad.

Otros desvinculados o desvinculándose de la pintura próxima a una representación de la realidad visible, de maneras muy diferentes, como Joan Miró.

Otros pertenecientes a la manera intermedia se han situado en un posicionamiento de carácter simbólico en diferentes manifestaciones que recorren un enorme abanico que va desde el paisajismo romántico o simbolista (Modest Urgell, Enric Galwey, Joaquim Vancells, Nicolau Raurich, Joan Brull...) al neoclasicismo (Joaquim Sunyer, Joaquim Torres-García, Jaume Mercadé), a posicionamientos surrealistas o próximos a él, como Salvador Dalí, Ramón Calsina y el joven Joan Miró (el de *La masía*), o bien han hecho, y estos son posiblemente los más numerosos, paisajes que se mueven del realismo a la expresión de las sensaciones y de las emociones: Joaquim Mir, Francesc Gimeno, Josep Puigdemongas, Pere Gussinyé y tantos otros.

Por lo tanto, como decíamos, todo un mundo de pintores que resumen un cúmulo de diferentes actitudes.

De todos ellos, queremos destacar los que a nuestro parecer ejemplifican mejor los componentes de expresión simbólica por un lado y los de proyección emocional por otro, en la línea que vamos destacando en este trabajo:

Si en este país hemos tenido un pintor en la línea de Friedrich y de Böcklin, creemos que éste es Modest Urgell.



Figura 25a. PERE GUSSINYÉ, *El parc de la ciutat*, entre 1950 y 1977

Modest Urgell pintaba cementerios y cipreses, masías solitarias, barcas tumbadas en la arena... con luz crepuscular, a menudo indirecta. Grises y tonos subordinados a un drama atmosférico donde predominaba un cierto estado de ánimo vehiculado por el tema melancólico y por la luz mortecina. Poco uso de los contrastes cromáticos, en cualquier caso supeditados a la luz, claroscuro.

Decididamente, un romántico entre los hechos y aquello simbólico, sin la chispa de la genialidad, sin la fuerza de una energía vital arrolladora, pero con un espíritu sincero y delicado, que llegó a producir un paisaje que sin ser una invención en un sentido estricto, porque bebía indefectiblemente de objetos tangibles, se resolvía en construcción mental: siempre seleccionando unos objetos concretos y casi siempre con la misma luz. Los formatos grandes también eran necesarios para sumergirse en las escenas.

Referente a lo simbólico, hemos hablado en el apartado dedicado a los surrealistas de Salvador Dalí. Queremos añadir que los primeros paisajes del famoso pintor ampurdanés se inscribían en una línea próxima al impresionismo, representando paisajes de Cadaqués, aspecto que demuestra cómo un mismo pintor puede realizar en distintos momentos de su trayectoria tipos de pintura bastante alejados entre ellos.

En esta breve síntesis nos interesa incluir también a Ramón Calsina porque dentro del género que nos ocupa fue tal vez el más notable pintor catalán que desarrolló una línea surrealista, y posiblemente el único antecedente de pintura de paisaje en Catalunya en la que aparecen globos aerostáticos.

Por otro lado, Joaquim Mir ha sido posiblemente el pintor de proyección emocional más notable de Catalunya en el género paisajístico. Si Rusiñol y Casas trajeron nuevos aires de París, haciendo aportaciones valiosas e interesantes al paisajismo catalán (especialmente el primero, que se dedicó más a ello), Mir hizo suyos los planteamientos estéticos que partían del realismo hacia el *Art Nouveau* y que acabaron derivando en una línea paralela a la de la modernidad de otros pintores europeos más valorados actualmente.

Mir cultivó hacia el final un paisaje eminentemente natural, y de las rocas y los cielos hizo unas superficies expresivas, vehiculando los estados de ánimo principalmente a través de los contrastes de color y de un tipo concreto de mancha “graduada” muy característica y personal.

De joven tuve la ocasión de visitar en varias ocasiones Vilanova i la Geltrú, pueblo de donde Mir era originario, y en ocasiones me acerqué a su casa y paseé por algunos de los lugares en donde Mir pintaba, acompañado por un amigo pintor que residía allí. Vivir el paisaje real de un artista al que admiramos influye en la manera como vivimos su pintura y nos influye.

Lo mismo sucedió con el otro centro artístico del Garraf: Sitges, cuyos museos del Cau Ferrat i Maricel visité en varias ocasiones.

Allí se respira aun en cierto modo el aire de esa época, el legado de Rusiñol y Casas y otros artistas vinculados.

Otro gran centro artístico alejado de Barcelona fue Olot. Una generación posterior a Joaquim Vayreda, y Enric Galwey fue la de pintores como Pere Gussinyé i Gironella, que derivó, desde un posicionamiento cercano a la pintura de artistas como Joaquim Vayreda y Berga i Boix y otros contemporáneos y también del resto de La Garrotxa como Ivo Pascual, hacia una pintura paisajista de corte próximo al postimpresionismo. Posiblemente, su manera de mirar el paisaje, o, mejor dicho, de que el paisaje se viera a través de él, como decía Cézanne, lo convierte, a parecer nuestro, en uno de los máximos representantes de la pintura de paisaje catalana del siglo XX. En él se proyectaron maneras cubistas y expresionistas.

En unas líneas próximas a la tradición establecida desde los primeros movimientos pictóricos del siglo XX, se tiene que destacar la contribución de varios pintores catalanes que, a pesar de que se puede decir que nadaron a contracorriente, hicieron algunas aportaciones interesantes al género del paisaje. Muchos de ellos al entorno a galerías como la Sala Parés o Artur Ramon. Estamos hablando de pintores como Xavier Valls, Lluís Marsans, Rafael Durancamps, Josep Puigdemolles, Josep Amat, por citar sólo algunos.

En la actualidad algunos pintores recogen su testigo, como la pintora Gloria Muñoz. La suya es una aportación pictórica que, salvándose del uso excesivo de la fotografía de muchos de sus colegas, representa una contribución sincera y enérgica, potente, principalmente en la línea romántica de la emotividad, de una actitud próxima a Turner, pero también con un interés por el pensamiento estético y filosófico, internacional, que se refleja en su profundidad de pensamiento. Entronca con la línea de tradición que va de su suegro Pere Puigdemolles a Enric Galwey (maestro de éste) y Joaquim Mir.

Con una línea de tradición también se conecta el doctorando desde que, de muy pequeño, conoció la obra de buena parte de estos pintores en la galería de arte que tenía un familiar suyo en Olot, así como la que había en el Museo Comarcal de la Garrotxa. También en las habituales visitas al Museu Nacional d' Art de Catalunya, en la antigua ubicación del Parc de la Ciutadella de Barcelona, su ciudad natal y residencia desde pequeño.

La influencia de la pintura de paisaje realizada en Catalunya, así como los usos y costumbres que se derivan de ella fue decisiva en el doctorando, especialmente desde que empezó a pintar, cuando tenía aproximadamente 13 años, los verdes parajes de Olot de *La Moixina* y el *Parc Nou*. El domicilio de sus abuelos estaba justo enfrente de la torre de los Vayreda y cerca del lugar donde se exponía *La càrrega* de Ramón Casas y muchos óleos de los Vayreda y de Melcior Domenge, entre otros, y en las paredes colgaban cuadros de paisaje de J. Olivet Legares, Ramón Barnadas, Marià Oliveras, Àngel Vila y Joan Clapera Mayà, entre otros pintores locales. Así mismo en las paredes de casa de sus padres en Barcelona.

Algunos de los pintores que vivían en Olot por entonces y que pretendían incorporarse a esa línea de tradición pintaban del natural en los mismos parajes por donde él empezó a vivir el paisaje y el doctorando les conoció.

Posteriormente, a partir del año 2000, empezó a exponer con regularidad en la Sala Parés, por aquel entonces la galería de referencia por donde pasaba buena parte de la pintura de paisaje realizada en Catalunya durante el siglo veinte y antes.

Los primeros paisajes de cierta entidad que realizó, a partir del año 2000, fueron de temática urbana y portuaria, un tanto alejada de los verdes de la Garrotxa y de todas esas influencias próximas, aunque esa experiencia temprana siempre le influiría.



Figura 25. JOAQUIM MIR, *Paisatge*, 1900-03

4.2.8 Paisajismo americano: E. Hopper i A. Wyeth

Mi propósito cuando pinto es siempre, sirviéndome de la naturaleza como medio, intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios. Por qué elijo determinados temas y no otros es algo que no sé, a menos que sea porque los percibo como el mejor medio para sintetizar mi experiencia interior. (Hopper, 2012: 19)

Los dos grandes antecedentes del paisajismo americano son Edward Hopper y Andrew Wyeth. Ambos calificados de “realistas”. Otros pintores paisajistas americanos destacados anteriores a estos dos fueron Thomas Cole y Frederic Edwin Church.

La pintura de Hopper la podemos calificar de realista, pero está hecho por un hombre de personalidad fuerte que, a pesar de mirar de mantenerse al margen en el cuadro y explicar con un cierto tipo de objetividad el mundo que lo rodea, acaba proyectando una mirada muy personal de inusual profundidad y solidez; “Un mundo exterior expresado a través del mundo interior”. Su pintura de paisaje no expresa decididamente emociones, a pesar de que las puede causar, ni tampoco tiene una clara intención simbólica. Más bien es una pintura en que la apariencia del objeto representado, que deducimos real, verídico, se tiñe de resonancia de algo más, que tiene que ver con una intimidad, con un componente de carácter psicológico. Consiste, por lo tanto, en una exposición simbólica y emocional sutil.

Quizás para tener la propiedad de referirse a la presencia y a la obra del hombre moderno, que vive en la ciudad o que deja sus marcas en el paisaje en forma de vías, señales y edificios, no hay paisaje puramente natural en Hopper: prácticamente siempre está presente el hombre y la civilización, a menudo en forma de arquitectura. Los objetos naturales como por ejemplo los bosques adquieren un carácter misterioso, se diría que inquietante e incluso hostil. Y las casas le sirven como metáforas de condiciones humanas (*Solitude*, 1944: figura 26).



Figura 26. EDWARD HOPPER, *Solitude*, 1944

En Andrew Wyeth sí que encontramos evidentes muestras y trazas de simbolismo. Resulta evidente en el uso y la presencia de todos los objetos que aparecen en los cuadros, pero también por una particular forma de pintarlos.

En Wyeth, parece que la precisión en la formalización de los componentes del paisaje está al servicio de una configuración temática del cuadro a partir de una decisión tomada, no de algo que ha encontrado tal cual y ya está. Toma la decisión de combinar unos objetos y después busca su confirmación en la realidad, dotando a la descripción fina y realista de una vibración y energía características. Aun así, todo el que aparece en sus paisajes consiste en algo netamente verosímil, con ausencia de invenciones y de componentes imaginativos y oníricos. Efectivamente, el análisis riguroso que hace de lo visible conduce a su obra a ser clasificada netamente como realismo pictórico, a pesar de que a menudo se perciba este componente simbólico y poético que apuntábamos.

Podemos afirmar que se mueve mucho más en la línea simbólica cercana a Friedrich, aún y la distancia que hay entre uno y otro, que en un realismo de corte exclusivamente narrativo o literal y o bien en uno de tipo expresivo, emocional.

Podemos percibir unas ciertas afinidades con la pintura oriental en la obra paisajística de Wyeth. Esto se percibe en el uso de los espacios, en determinados planteamientos compositivos (ramas de árboles en primer plano), en la presencia de objetos naturales y en la manera de acercarse a la naturaleza que, en él, a diferencia de Hopper, tiene un papel mucho más relevante y también positivo, tal y cómo tiene en la pintura china, como veremos más adelante. También hay algo en la dicción pictórica (especialmente la de sus acuarelas) que le acerca a la pintura china.

A nivel procedimental, Wyeth usa acuarela y temple, y a menudo una manera característica de usar la técnica, la del pincel seco (en inglés *dry brush*), que le acaba de conferir a su realismo ruralista un estilo diferenciado.

4.2.9 Edvard Munch o el recuerdo de la angustia en el paisaje

Munch escribió que pintaba sus paisajes a partir del recuerdo de un instante de emoción. Sin trabajar del natural, sin registros de ningún tipo. Se refiere así no a su entorno sino al recuerdo del mismo que proyecta no mediante una interpretación racional sino extraordinariamente emotiva. Una emoción está presente en casi toda su obra: la angustia.

El recuerdo penetrante crea en la mente una imagen de carácter emocional que se proyecta de forma directa y espontánea (al menos en apariencia), con seguridad técnica (puesto que pinta rápido) y sin entretenerse a describir detalles mediante recursos de gran expresividad, a través del uso de un lenguaje gráfico expresivo, de colores intensos, de trazo envolvente y contrastado.

Que el origen de lo que pintaba provenía en primer lugar del corazón y las entrañas lo sabemos por sus escritos:

He pintado cuadro tras cuadro según las impresiones captadas con mi ojo durante unos instantes de emoción. He pintado las líneas y los colores dejados en mi retina - No he pintado entonces más que aquello de lo que me acordaba-sin añadir nada-sin los detalles que ya no veía-de ello resulta la simplicidad de los cuadros-su vacío aparente.

He pintado las impresiones del tiempo de la infancia-los colores desvaídos de aquel tiempo.

Al pintar los colores y las líneas y las formas que había captado durante un instante de emoción-he querido como un fonógrafo hacer vibrar de nuevo ese instante de emoción. (Munch, 2015: 97)

En otra ocasión llega a afirmar:

El arte es lo contrario de la naturaleza.

Una obra de arte no viene sino de lo más profundo del ser humano

El arte es la forma que toma una imagen a través de los nervios-el corazón-el cerebro-el ojo del ser humano.

El arte es la necesidad de cristalización del ser humano.

La naturaleza es el vasto y eterno reino del que se nutre el arte.

La naturaleza no es sólo lo que es visible al ojo. Comprende también las imágenes internas del alma-las imágenes impresas en la retina.

(Ídem: 84)



Figura 27. EDVARD MUNCH, *Claro de luna*, 1895

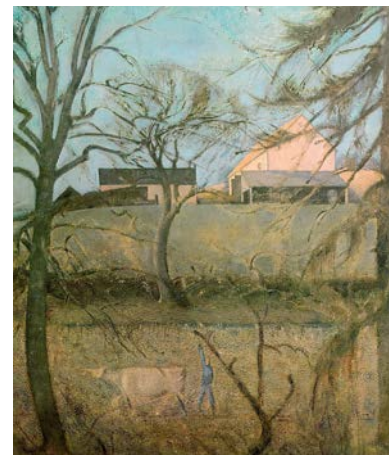


Figura 28. BALTHUS, *Gran paisaje con vaca*, 1958

4.2.10 Varios acercamientos de la memoria: Balthus, G. Morandi, A. Modigliani

Balthus y Modigliani se acercan de forma similar al paisaje, al igual que Morandi, que lucha por transmitir con el paisaje lo que tan bien proyecta con la intimidad de sus objetos. De hecho, en los tres casos, nos encontramos ante unos pintores que no han destacado tanto por dedicarse a la pintura de paisaje como en los otros dos géneros, bodegón y figura, pero que han mostrado un enorme interés y dedicación al primero y han llegado a conclusiones similares.

En efecto, en los tres casos se produce una aproximación a una cierta idea simplificada que representa, haciendo mayor uso de la memoria que del análisis de lo visible o de la imaginación, un paisaje que se muestra más a través de la rememoración de aspectos esenciales que de la descripción detallada de materias, elementos y objetos.

Esto también lo encontramos en Munch, pero la diferencia es el grado de intensidad y de expresión: bastante más tranquilo y sereno es el espíritu de Morandi y Modigliani, y también de Balthus cuando deja las figuras y pinta paisaje.



Figura 29. AMADEO MODIGLIANI, *Árbol y casa*, 1919



Figura 30. GIORGIO MORANDI, *Paisaje*, 1943

4.2.1 El espíritu pop en el paisaje de David Hockney

David Hockney ha mostrado siempre un gran interés por la pintura paisaje, a pesar de cultivar otros géneros (son especialmente famosos algunos de sus retratos) y otras disciplinas (como el collage fotográfico hecho a partir de la reunión de múltiples instantáneas que conforman una unidad).

En los últimos años ha profundizado mucho en este tema desde su residencia en el campo inglés, pintando árboles, caminos, campos y demás elementos paisajísticos, en muchas ocasiones en grandes formatos hechos con múltiples telas.

Hockney trabaja mucho del natural, pintando lugares próximos a los de sus predecesores, como por ejemplo John Constable. No obstante, está claro que los resultados difieren enormemente de aquéllos, no sólo por las consecuencias de la distancia cronológica ni por su paleta de colores intensos ni por el lenguaje gráfico influido por Van Gogh, sino principalmente por la actitud.

El Hockney pintor del paisaje se mueve más en la respuesta emocional causada por un lugar real que en la exposición simbólica, practicando por lo tanto una cierta forma de naturalismo en la que aquella primera está ligada indefectiblemente a las interpretaciones que todos conocemos por parte de los maestros del pasado. Esta es una actitud muy propia de la contemporaneidad.

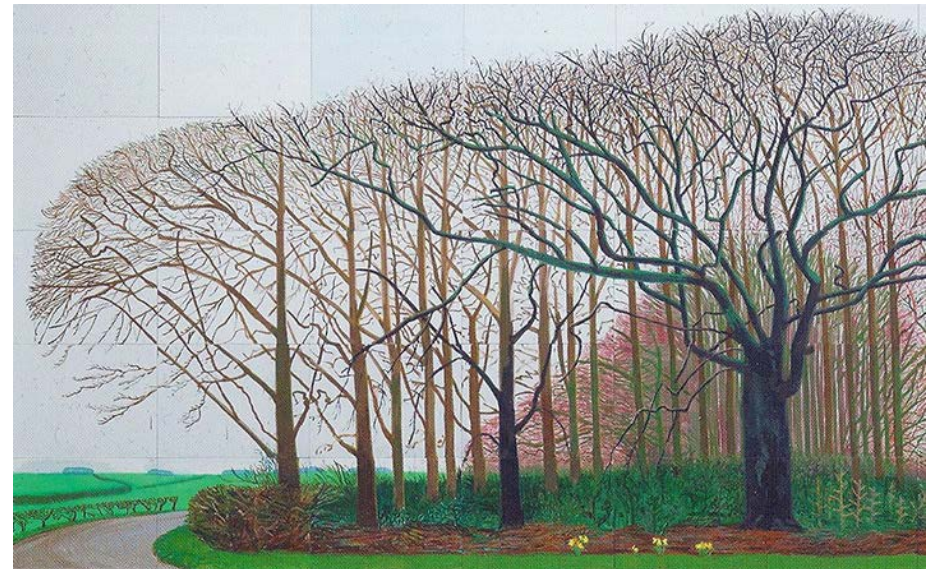


Figura 31. DAVID HOCKNEY, *Bigger Trees Near Warter*, 2007

4.2.12 Anselm Kiefer

Anselm Kiefer es otro ejemplo destacable de cómo algunos artistas contemporáneos se aproximan a la pintura de paisaje.

En su caso es clara su afinidad con la pintura expresionista abstracta del sXX.

Kiefer trabaja con grandes formatos y acaba configurando unas obras que, a pesar de que pictóricas, también tienen mucho de instalación. A nivel formal mezcla procedimientos pictóricos con objetos naturales.

También introduce el signo lingüístico en el cuadro con palabras y frases escritas.

Su pintura se mueve en una tensión básicamente emocional que de entrada podría recordarnos a otros artistas centroeuropeos o nórdicos como Munch, pero lo hace en base a un tema que, posiblemente debido a un origen conformado mucho más con la imaginación y memoria que con la visión e interpretación de un paisaje “real”, visible, contiene ciertas trazas de exposición simbólica.

Su pintura se nos aparece como un drama que difícilmente veríamos originado por un pintor mediterráneo.

A menudo su manera de concebir una composición es casi infantil respondiendo más a un lugar común que a algo configurado con una mayor sutileza. Abundan por ejemplo cuadros con un camino o una vía de tren que se aleja (figura 32) y otros temas de extensión como por ejemplo inacabables campos con flores con la línea de horizonte muy alta.

Aun así, está claro, la potencia pictórica con la que se presenta es incuestionable y es lo que le confiere un valor que va algo más allá de llevar a Jackson Pollock al terreno figurativo. Kiefer representa una actitud con innumerables adeptos (próximo es en cierto modo Miquel Barceló) que hace mucho énfasis en la expresión mediante materia y tamaño y que no se preocupa tanto por sutilezas, sean de carácter simbólico o bien emocional.



Figura 32. ANSELM KIEFER, *Bohemia lies by the sea*, 1996

4.3 La pintura de paisaje china tradicional y la manera intermedia

(...) la simbolización de los elementos de la naturaleza, tal y como se practica en la poesía y en la pintura chinas, tiene como función permitir que el hombre encuentre un espejo de sí mismo y, al mismo tiempo, tienda hacia ese algo más que constituye su misterio. (Cheng, 2012: 255)

A estas alturas se entenderá que situemos la pintura de paisaje china tradicional en este estudio de la manera intermedia. Dada la importancia que el paisaje ^{XXII} tiene en la pintura china, es natural que en esta tesis introduzcamos un capítulo dedicado a la misma.

Estudiando y exponiendo el fenómeno a partir de los más prestigiosos estudiosos de la pintura china y de los escritos de varios pintores, se nos podría reprochar, y seguramente con razón, que sólo habríamos salvado mínimamente y superficialmente la distancia en el conocimiento que hay entre un pintor de paisaje europeo y la pintura de paisaje china antigua, ligada a una manera de concebir el mundo tan diferenciada de la nuestra.

No obstante, y dando por sentado que en esta tesis no podía ser trabajado con la profundidad que sí que tendría en un estudio focalizado únicamente al fenómeno de la pintura de paisaje china, era totalmente ineludible no hacer una serie de consideraciones y establecer algunos paralelismos con “nuestra/occidental” pintura, especialmente en la manera en la que estamos concretando. Y esos paralelismos, como veremos, son muy numerosos desde la óptica de un pintor.

Las consideraciones que hemos hecho lo han sido en base a las semejanzas que hemos establecido entre los planteamientos de pintura de paisaje occidental estudiados y las ideas y teorías extraídas de nuestro estudio sobre la pintura china.

Por lo tanto nos ha interesado especialmente aquello que hemos interpretado como coincidencias. La finalidad es que éstas se conviertan en confirmación de una determinada actitud (o manera) ante el fenómeno paisajístico.

Por lo tanto nos disponemos a mostrar todo aquello más esencial, principalmente proveniente de la estética taoísta y de los escritos de pintores chinos antiguos que puede servir a un pintor de paisaje occidental actual para definir y matizar su posicionamiento creativo y las consiguientes soluciones formales, y al estudioso entender las causas de aquello que denominamos pintura de paisaje.

Empezamos con algunos datos: el concepto de paisaje nace en la China el siglo IV, y tenemos constancia entre otras cosas porque ya tienen un término para denominar paisaje (*shanshui*, que literalmente es la unión entre *shan*, montaña y *shui*, agua/río que a veces se usa para hablar es-

pecíficamente de montaña y agua y a veces para decir “paisaje”), porque tenemos los escritos del poeta Xie Lingyun (385-433), que escribió: “*qing yong shang wei mei*”, (el sentimiento a través del gusto crea la belleza), frase que Berque (2009) considera el acta fundacional del paisajismo, y porque encontramos el pintor que ostenta el título de primer teórico del paisajismo en pintura: Zong Bing (375-433) que escribió *Hua shanshui xu* (Introducción a la pintura de paisaje).

4.3.1 Cuestiones de contenido

Según George Rowley (1981), en la China Antigua, el Arte era el núcleo a partir del cual se contemplaba la vida. Las grandes corrientes de pensamiento (taoísmo, confucionismo y budismo) le fueron favorables. La pintura nunca estuvo al servicio de la religión menos durante la influencia del budismo (que fue una religión venida de fuera), eludió los escollos de la razón (como por ejemplo las proporciones o el uso de complejos sistemas perspectivos), rehuyó el enaltecimiento del ego personal (a diferencia de posicionamientos derivados del Romanticismo) y nunca cultivó la imitación a expensas de una recreación imaginativa de la experiencia (ídem: 18).

Tanto el confucianismo, el taoísmo como el budismo, a pesar de ser corrientes rivales, fueron favorables a la pintura de paisaje.

El paisaje se erigió pues en el tema por excelencia de la pintura, y pasó, como en las otras culturas paisajísticas, de ser fondo para la representación de figuras a convertirse en sí mismo en tema a partir de la dinastía Tang (s.VII).

El paisaje se convierte con el taoísmo en “símbolo visible del universo” (ídem: 22). Como símbolo del universo, está inspirado por el Tao, y como el Tao radica en la relación de tensión *yin-yang*, el paisaje también se basará en esta tensión.

Por otro lado, insistimos en que existe en la estética taoísta un desprecio tanto por aquello únicamente visual y/o accidental, puramente perceptivo y literal, que simplemente no se contempla como origen de pintura, como por aquello situado en un extremo imaginativo excesivo y/o imposible (incluyendo todo aquello excesivamente personal).

Se concibe la pintura de paisaje como vehículo para representar el innombrable orden cósmico, expresión de la energía, las resonancias, los ritmos, las tensiones, los caracteres del mundo... Tensión de opuestos, que no de contrarios, como conformación esencial del hecho pictórico, tanto en la relación objeto/espacio o pleno/vacío como en cualquier otro aspecto formal. Tengamos en cuenta que los dos conceptos *Yin y Yang* significan literalmente umbría y solana de una montaña.

Sugerir sin explicar del todo, mediante la elipsis, con la idea de representar todo un estado de ánimo proveniente de una identificación anímica

con el paisaje, conseguir crear una resonancia en el espectador, una relación entre la obra de arte y quien la recibe, “una armonía estética que en Occidente denominamos empatía” (Racionero, 2014: 38) es el objetivo del paisaje taoísta, por lo tanto lejos de fórmulas que no tengan en cuenta al espectador:

Dicen que el emperador Huizong (1101-1125) de la dinastía Song (960-1279) gustaba de probar a los pintores proponiéndoles unos versos para que crearan su obra. En cierta ocasión les propuso el siguiente: Cerca de un puente, altos bambúes vallan una casa de vino. Todos los artistas reunidos pintaban, con una u otra composición, una casa de vino rodeada de bambúes. Sólo hubo uno que eligió una mata de bambúes cerca de un puente con una banderola al viento que señalaba la presencia de una casa de vino que no podía verse, y fue sin lugar a dudas el elegido. (Fadón Salazar, 2006: 62)

En la elección de los temas, los elementos naturales juegan un papel clave, erigiéndose como vehículos para transmitir y provocar determinados estados de ánimo: montaña, agua, cielo, árboles en todas sus formas y estados y en cada una de las estaciones del año. En varios textos se enumeran los diferentes temas adecuados y sus características y disposición.

El paisajista tiene unas determinadas características:

El pintor debe poseer la virtud de la humildad y apartarse de la fama porque el espíritu sólo llama a la puerta de quien es verdaderamente receptivo; al mismo tiempo, debe ser profundo y hallarse en posesión de un arte de universalidad trascendente. El pintor debe ser puro de espíritu, hallarse liberado de todo interés profano y, sin embargo, debe leer mucho y viajar continuamente, pues, “cómo se puede ser el autor de una pintura sin leer diez mil libros ni viajar quince mil kilómetros? La pobreza deberá ser su sino, pues sólo alcanza la libertad aquel que no ansía ni posesiones, ni poder, ni placeres. (Rowley, 1981: 30)

Desde el punto de vista de las emociones, podemos afirmar con rotundidad que no hay intensidad emocional en la pintura china tal y como lo entendemos en Occidente. El que expresa el paisajista chino es un estado de ánimo, sentimientos sostenidos de menor intensidad que las emociones.

Esta diferencia será una más de las que habrá entre el paisajista romántico y el chino.

Dice Rowley que a menudo se ha confundido taoísmo y romanticismo porque tienen algunos puntos en común: estiman en mayor grado la intuición y la imaginación que la razón, ambas elevaron la libertad a la categoría de culto, ambas anhelaban los placeres de la soledad y la meditación y ambas buscaban la presencia de un misterio más allá de la existencia rutinaria (...) (Rowley, 1981: 43)

Pero como sostiene el mismo Rowley, los cuatro principios básicos del romanticismo eran los siguientes: un yo agresivo, la emoción activa de la

rebeldía, el deseo de aquello insólito y la psicología del escapismo. En todos ellos el taoísta chino sostenía criterios opuestos. (Ídem: 43)
Efectivamente, mientras las montañas sublimes y las tormentas románticas dan fe en pintores como Turner o Friedrich de la relación compleja entre hombre y Naturaleza en Occidente, el pintor taoísta da imagen a la comunión del hombre con la Naturaleza y sus fuerzas elementales.

De todo esto, algunos aspectos podrán derivar del posicionamiento creativo taoísta referido a la praxis de la pintura de paisaje:

Primero: Necesidad de soledad y ausencia de ruido y perturbación:

El hombre esclavizado por el mundo material vive en un estado de tensión. El que estando tenso elabora sus cuadros se destruye a sí mismo. El que se mueve entre el mundanal ruido toma el pincel y la tinta con cautela y aprensión. El medio ambiente influye así en el hombre dañándole y haciéndole, a la postre, infeliz (...) (Shitao, en Racionero, 2014: 106) Nota: preferimos esta traducción por ser más clara que la que aparece en Shitao, 2012: 135]

Segundo: recepción e interiorización profundas y claridad en la idea anterior a la acción pictórica:

En cuanto a la receptividad y el conocimiento, la receptividad es lo que precede y el conocimiento lo que sigue; la receptividad posterior al conocimiento no sería la verdadera receptividad(...) todo es fruto de una recepción.

Por eso lo más importante para el hombre es saber venerar, pues el que es incapaz de venerar los dones de sus percepciones se desgasta en pura pérdida(...) (Shitao, 2012: 65)

Tercero: ritual en la preparación del acto de pintar:

El día que iba a pintar, se sentaba junto a una ventana clara, ponía en orden su escritorio, quemaba incienso a su derecha e izquierda y colocaba a su lado pinceles buenos y tinta excelente; luego se lavaba las manos y enjuagaba el tintero como si fuera a recibir un huésped importante, para calmar así su espíritu y componer sus pensamientos. Sólo entonces empezaba a pintar(...)

[Kuo Hsi, en Racionero, 2014: 68]

Y añadiríamos: actitud de amor por la Naturaleza y de conexión con sus leyes, distanciamiento respecto a aquello estrictamente visual así como al componente más puramente emocional, para dejar a una actitud serena de introspección y unión con los componentes del paisaje.

Los llamados seis cánones de la pintura china, enunciados como *Huìhuà Liùfâ* (Los seis puntos a considerar cuando se juzga una pintura) escritos por Xie He en el siglo VI en el prefacio de su obra *Gûhuà Pîn-lù* (El registro de la clasificación de los pintores antiguos) sueño:

1. Resonancia de espíritu, o vitalidad rítmica
2. “Justa proporción de huesos” (referido a la capacidad de expresar hueso y estructura anatómica con el uso del pincel)
3. Correspondencia entre el dibujo de las formas con las formas naturales
4. Distribución adecuada del color
5. División y plan (composición, espacio y profundidad)
6. Transmisión por copia de los modelos clásicos

Por otro lado, citamos “Las doce cosas a evitar” (*Shih Êrh Chi*), originarias de Jao Tzü-jan al sXIII y recopiladas al *Manual del jardín del grano de mostaza* (anónimo redactado entre 1679 y 1701, del que disponemos un facsímil de la edición de 1887-1888 editada por Mai-Mai Sze editada en 1977 por Princeton University Press):

The first thing to avoid is a crowded, ill-arranged composition.

The second, far and near not clearly distinguished.

The third, mountains without Ch’i, the pulse of life.

The fourth, water with no indication of its source.

The fifth, scenes lacking any places made inaccessible by nature.

The sixth, paths without no indication of beginning and end.

The seventh, stones and rocks with one face..

The eighth, trees with less than four main branches.

The ninth, figures unnaturally distorted.

The tenth, building pavilions inappropriately placed.

The eleventh, atmospheric effects of mist and clearness neglected.

The twelfth, color applied without method.

[op. cit: 21]



Figura 33. SHITAO, *Pine pavilion near Spring*, 1675



Figura 33a. SHEN ZHOU, *Dream Journey*, sin fecha

4.3.2 Soluciones formales

Por lo tanto, si en las cuestiones de fondo y de contenido hay numerosas diferencias, obviamente esto tiene su proyección en la forma, empezando en que muchos de los términos y conceptos concretos que aplicamos al dibujo y a la pintura en Occidente se matizan o cambian totalmente en la pintura china tradicional.

Siguiendo todavía algo más la brillante obra de referencia de George Rowley, en la segunda parte titulada *El estilo*, expone los principales conceptos relacionados con la pintura china.

El concepto *qi* o espíritu resume la presencia del Tao en la pintura.

No se habla de creación de belleza sino de tener *qi*. Si un artista tenía *qi* y dotaba de él así como de sus frutos a su obra, el éxito estaba asegurado.

Según Rowley, Xie He definió el concepto como *qi-yun sheng-dong* (espíritu resonancia vida-movimiento).

El Tao se pone de manifiesto en el arte como *qi*, el cual, para ser espíritu, sólo puede conocerse a través de sus frutos (Rowley, 1981: 60)

Los frutos de *qi* explicados por Rowley son *ziran* (naturalidad), *yi* (soltura), *li* (principios universales), *gufa* (justa proporción de huesos), *Shi* (integración estructural), *Shí* (realidad pictórica), *Jing* (aspecto estacional), *Shen-dong* (vida-movimiento), *Bi* (pincel y su fuerza) y *Mo* (tinta y sus notas).

Sólo citando cada uno de estos conceptos ya podemos intuir las diferencias, pero con independencia de que la pintura china tradicional tenga como principal procedimiento la tinta sobre papel o seda, y sea mayoritariamente monocroma, numerosos aspectos formales pueden derivarse y aplicarse perfectamente a la pintura de paisaje occidental hecho con acuarela o con óleo.

Las grandes cuestiones compositivas, de proporciones, de ritmos, de contrastes, de lenguaje gráfico que, desde otra concepción, tratamos en el apartado sexto de la presente tesis, son estudiadas por los pintores taoístas en escritos de un refinamiento y una pulcritud equiparables a sus pinturas.

Líneas de fuerza; espacios; tipo, número y distribución de objetos paisajísticos; enlaces; texturas o lenguaje gráfico, o lo que aquí podemos definir como maneras de pintar de acuerdo con el tipo de objeto que se representa, y que requerirá un trazo o bien otro, un tratamiento o bien otro; uso de los valores de la tinta y de su relación con el agua, en función de los usos del húmedo sobre húmedo o sobre seco y de la cantidad de tinta en la mezcla, así como de los colores sutiles que se derivan.

También relativo al lenguaje gráfico, la intención, el gesto (que Shitao trata de manera especial en su discurso y que denomina pincelada única o trazo único del pincel) se convierte en primordial en la pintura china.

A modo de ejemplo, el término chino *cun*, traducido como “arrugas” (en Shitao, 2012), está relacionado con el lenguaje gráfico con el que se soluciona la pintura de montañas:

Después de que las grandes líneas hayan fijado los contornos de un objeto dado (piedra, montaña, tronco de árbol, etc.), las “arrugas” se inscriben en el interior de las grandes líneas o se apoyan en ellas, para describir el relieve, la textura, el grano, la luminosidad, los accidentes de la superficie y el volumen de dicho objeto, es decir, que en la pintura china acumulan las funciones variadas que en Occidente son cuestión sucesivamente de la línea, del color, de las sombras y de la perspectiva, puesto que describen a la vez la forma, la materia, la iluminación y la masa de las cosas.

Al tener un registro tan amplio de funciones, las arrugas se diversifican evidentemente en innumerables variedades, que van desde el rasgo lineal y sinuoso hasta el amplio *lacis* extendido de una vez y de los haces de rasguños a las manchas. (Ryckmans en Shitao, 2012: 100)

Había muchos tipos de arrugas, hechos con diferentes pinceles y en posiciones y cargas de tinta diversas, llegando a sistematizarse su denominación y su uso. Rowley dice que en las dinastías Ming y Quing había clasificados dieciséis estilos de arrugas para la pintura de montañas (Rowley, 1981: 38)

Es destacable en la composición (*zhanfa*) que los pintores chinos aplican lo que se ha denominado “la ley de los cinco”. Por un gusto por la claridad compositiva y por cuestiones de fondo que comportan cierta austeridad y equilibrio, el pintor chino acostumbraba a no poner más de cinco componentes en el cuadro. En los paisajes de las dinastías Tang y Song, si uno de los componentes del paisaje era un grupo, se acostumbraba a no usar más de dos clases de objetos en éste, usando dos especies diferentes para sugerir el *yin-yang* en dos y tres ejemplares respectivamente. Así mismo, en los rollos de paisaje sólo se usaban tres especies de árboles y una variedad de roca. Todo esto se hacía para dar unidad al conjunto, pero sin descuidar la tensión o contraste. No eran partidarios de una multiplicidad excesiva la cual no se percibe con claridad.

En cuanto a la proporción entre objetos, no siguen los mismos principios basados en la perspectiva, que comporta una disminución gradual de su medida y que a nosotros nos parece exacta en la representación, sino que siguen otros criterios. El principio anfitrión-huésped hacía resaltar la montaña o el árbol dominante en el paisaje.

Relacionado íntimamente con el tema de la proporción de los objetos está el de la profundidad: No hay la misma solución en su expresión. La solución china es más simplificada y abstracta, basada en el principio de las tres profundidades:

(...) según el cual la profundidad espacial venía dada por un primer plano, una distancia media y una lejanía, cada uno de los cuales era, a su vez, paralelo al plano del cuadro, de forma que el ojo saltaba de una distancia a la siguiente a través de un vacío en el espacio. Históricamente, este método surgió en las diferentes culturas como un primer intento del hombre por reproducir la profundidad. (Ídem: 96)

Entre una y otra profundidad los pintores disponían brumas y nubes para hacer más indefinidos los vacíos entre las tres profundidades y sugerir así la ilimitada inmensidad del Tao y el aliento del espíritu *qi* por todo el paisaje (ídem: 97)

Íntimamente relacionada con las tres profundidades está la posición del espectador, así que los paisajistas chinos pronto definen las tres posiciones básicas del espectador en relación con las montañas, esto es, desde abajo, a nivel o desde un alto emplazamiento.

O dicho de otro modo en el mismo orden: *Gaoyuan* (distancia elevada), *Pingyuan* (distancia plana) y *Shenyuan* (distancia profunda)

En el apartado 5.5 de esta tesis profundizamos en este tema.

Así mismo, el foco de visión es móvil y no depende de un punto principal como en la visión perspectiva occidental, sino que el ojo va recorriendo de un lugar al otro el paisaje.

Otro principio fundamental de la pintura de paisaje china es el espaciado:

Siempre que se pinten paisajes debe prestarse atención con el fin de lograr una buena división y combinación. El espaciado es el principio fundamental. Hay un espaciado que es el de la composición entera y otro que es el de las diferentes partes de la pintura. Quien comprenda esto, habrá entendido más de la mitad de los principios de la pintura. (Dong Quichang, en Rowley, 1981:87)

A menudo, en los bosques o bambúes, nos puede parecer ver masas informas pero si miramos con atención veremos agrupamientos, nunca superiores a cinco elementos, en los que cada uno mantiene unos principios rítmicos en sí mismo y en relación con los otros.

Rowley sostiene:

Oriente y Occidente han enfocado el problema de la disposición de las partes desde perspectivas radicalmente opuestas. En tanto que nosotros hemos aspirado a enlazar las formas, los chinos han resaltado los intervalos existentes entre ellas. (Ídem: 88)

El equilibrio en las tensiones es un aspecto fundamental. Shen Zongqian decía que *tiao*, *li*, *mo* y *luo* eran los aspectos más importantes de la pintura:

Por *tiao* se entendía “unificar las cosas que están combinadas y separarlas, no dejando que estén mal dispuestas y dispersas”, mientras que *li* significaba “limitar las cosas confusas y ponerlas en orden, no dejando que se ladeen o estén en posición oblicua”. *Tiaoli* se aplicaba a los árboles: “Cuando se pintan árboles formando un bosque, cada árbol tiene su propio *tiaoli*; aunque se trate de cien o de mil árboles, siempre se agrupan para formar *tiaoli*”. *Mo* y *luo* se aplicaban a las rocas; *mo* significaba “poner en relación cosas que están ocultas y que no pueden verse, algo a que se le conoce por el nombre de la línea de tiza, refiriéndose a la articulación que se da entre los estratos de roca cual si de perlas engarzadas por un cordel invisible se tratase. *Luo* es aquello que pone en relación las cosas, es aparente y puede verse; es el llamado perfil y se refiere al contorno que enmarca las arrugas, algo así como el hilo grueso que rodea a la red. (Ídem: 91)

Otros principios importantes explicados por Rowley son *longmo* (venas de dragón), que hace referencia a la coherencia implícita en los ritmos de las *cun* (arrugas) y los *kong* (vacíos), que hace referencia a la relación entre sólidos y vacíos.

Precisamente a propósito de este último aspecto, François Cheng explica la pintura china a partir del principio vacío/lleño en su libro *de referencia* (2012).

Una de las reglas tradicionales fundamentales a los que hace mención es que, en un cuadro, tiene que haber un tercio de lleño y dos tercios de vacío.

Ésta no es una norma del todo rígida que se sostiene, dice Cheng, por el pensamiento filosófico que hay detrás:

Como el tercio de lleño se corresponde en realidad a la tierra (a los elementos terrestres) y los dos tercios de vacío al cielo (a los elementos celestes y al vacío), la proporción armoniosa establecida entre cielo y tierra es la misma que el hombre, a quien le han sido confiadas las virtudes de cielo-tierra, intenta establecer en sí mismo. De este modo, el cuadro concreta el deseo del hombre que asume la tierra y tiende hacia el cielo a fin de alcanzar el vacío, el cual lo sume todo en el movimiento vivificante del dao. (Cheng, 2012:172)

Esto que es casi intuitivo es especialmente importante en la pintura de paisaje, porque (y aunque sea probablemente por estas razones de tipo filosófico) el pintor chino guarda una proporción armónica de vacío y lleño que también encontramos con frecuencia en los paisajes más equilibrados de la pintura occidental. Esto es porque si el espacio reservado al lleño (componentes terrestres del paisaje) rompe de largo esta regla, el cuadro no respira y el resultado es pesado y ahogado. Por otra banda, si el espacio dedicado al vacío (especialmente el elemento celeste pero

también incluimos determinados objetos que a veces se comportan en extensión como el agua y la tierra o los campos, que a menudo en el paisaje se convierten también en vacío) es excesivo y rompe la regla nos encontraremos con un problema de exceso de vacío, de falta de consistencia y de potencia, porque la parte del lleno queda excesivamente asediada por el espacio vacío que quiere absorberlo.

Zhang Shi escribe:

En un papel de tres pies cuadrados, la parte (visiblemente) pintada no ocupa más de un tercio. En el resto del papel parece que no hubiera imágenes, y sin embargo, las imágenes tienen allí una existencia eminente. Así, el vacío no es la nada. El vacío es cuadro. (En Cheng, 2012: 172)

Consideramos por lo tanto que como norma general (a pesar de que flexible), en pintura de paisaje se tiene que respetar esta regla.

Muchos pintores chinos escribieron sobre cuestiones de este tipo y otros sobre la pintura de paisaje, y conservamos numerosos tratados que detallan el método y la praxis. Entre los más destacables está *Shanshui fu* (Tratado de paisaje) de Wang Wei (701-761), *Linguan Gaozhi* (Nobles mensajes de los bosques y los orígenes) de Guo Xi (1020?-1090), *Xie shanshui jue* (Secretos de la pintura de paisaje) de Huan Gongwan (1269-1354), aparte del ya citado de Shitao (1642-1707) *Discurso sobre la pintura por el monje calabaza amarga*.

Citaremos aquí algunos fragmentos que nos pueden aportar una idea más clara del refinamiento y el grado de complejidad de estos pintores de paisaje:

Al pintar un paisaje la idea debe preceder al pincel. Para la proporción: altura de una montaña, diez pies; altura de un árbol, un pie; tamaño de un caballo, un décimo de pie; tamaño de un hombre, un centésimo de pie. Con respecto a la perspectiva: un hombre de lejos, no se ven sus ojos; un árbol de lejos, no se distinguen sus ramas; sobre una montaña lejana, de contornos suaves como una ceja, ninguna roca es visible; asimismo, ninguna onda sobre el agua lejana que toca el horizonte de las nubes. En cuanto a la relación que existe entre los elementos: la montaña se ciñe de nubes; las rocas encierran manantiales; pabellones y terrazas se hallan rodeados de árboles; los senderos tienen huellas de hombres. Una roca debe ser vista por tres lados; un camino debe ser tomado por sus dos extremos; un árbol se aprehende por su cima; se siente el agua por el viento que la recorre. Considerar en primer lugar las manifestaciones atmosféricas. Distinguir lo claro y lo oscuro, lo nítido y lo borroso. Establecer la jerarquía entre las figuras; fijar sus actitudes, sus pasos, sus saludos recíprocos. Demasiados elementos son un riesgo de amontonamiento; demasiado poco, de relajamiento. Discernir, por tanto, la exacta medida y la exacta distancia. Que haya vacío entre lo lejano y lo cercano, y tanto para las montañas como para los ríos. (Wang Wei en Cheng, 2012: 178)

Nos interesa poner énfasis en otro aspecto importante que en esta tesis tratamos en el apartado 6.3: documentos escritos dejan constancia que pintores chinos practicaban el *Xiesheng* (copiar del natural) ya desde la época Tang (Wu Daozi al siglo VIII). Esto es importante para poder despejar la sensación que a veces da el paisaje chino de que haya sido hecho exclusivamente a partir de una idealización.

Su Dongpo, cuando iba de viaje, llevaba siempre consigo pinceles y tinta: en el camino hacia Cantón, cada vez que encontraba en el campo un bosquecillo de bambúes o de viejos árboles, se apoyaba en la esquina de un gallinero o de una porqueriza para hacer un rápido esbozo.

(Li Rihua citado per Ryckmans en Shitao, 2012: 96)

El gran paisajista de la época Yuan, Huang Gongwang (1269-1354), que se había instalado en una ermita de montaña, daba largas caminatas diarias, llevando consigo pincel y tinta en sus alforjas para captar los diversos aspectos de las nubes y de los árboles. (Shen Hao citado per Ryckmans en Shitao, 2012: 96)

Lo que tenemos que entender es que se tratarían de estudios que servirían como método de receptividad, de aprehensión de la naturaleza para vehicularla posteriormente en forma de pinturas trabajadas en el taller.

Por último, para complementar todo el que hemos dicho hasta ahora con algo de carácter más filosófico, que es el talante que tenía en sus escritos el pintor Shitao, queremos transcribir el texto con el que empieza el capítulo VIII del discurso sobre la pintura, dedicado al paisaje:

La substancia de un paisaje se realiza alcanzando el principio del Universo. La belleza formal del paisaje se realiza al poseer las técnicas del pincel y de la tinta.

Si uno se preocupa sólo por la belleza formal sin tener en cuenta el principio, éste se halla en peligro.

Si uno se preocupa sólo por el principio desdeñando la técnica, ésta resulta mediocre.

Los Antiguos habían comprendido bien este principio y esta mediocridad y por eso procuraban realizar la Síntesis del Uno.

Si el Uno no se aprehende con claridad, la multiplicidad de los seres vela la vista.

Si el Uno es aprehendido en su totalidad, la multiplicidad de los seres revela su orden armonioso.

El principio de la pintura y la técnica del pincel no son sino la substancia interior del Universo por una parte, y por otra, su belleza exterior.

(Shitao, 2012: 89)

Shitao distingue pues entre contenido y forma, entre sustancia interior y aspecto externo y requiere una síntesis, requiere el equilibrio. Si no hay síntesis y equilibrio el paisaje no funciona. Y este es uno de los axiomas que hay que tener en cuenta para hacer este tipo de pintura.

5. ANÁLISIS DE LOS DIFERENTES ELEMENTOS, COMPONENTES Y CONDICIONES DE LA PINTURA DE PAISAJE

Hay paisajes pintados que atravesamos o que contemplamos; otros en los que podemos pasear; otros también en los que quisiéramos permanecer o vivir. Todos esos paisajes logran el grado de excelencia.

No obstante, aquellos en los que quisiéramos vivir son superiores a los demás.

[Guo Xi, en Cheng, 2012: 176]

...cualquier arte que imita algo actúa sobre nosotros de dos formas; una, en virtud de la naturaleza del objeto reproducido, cuyos rasgos peculiares nos afectarán en la imagen de forma similar a cómo lo hagan en la Naturaleza; y luego, además, como creación del espíritu humano, que eleva sobre lo vulgar al espíritu que le es afín dando apariencia verosímil a unas ideas (más o menos al modo en el que el mundo es, en su sentido más elevado...). (Carus, 1992: 69)

[...] Así que nos preguntaremos en primer lugar cuál es el efecto de los objetos paisajísticos en la Naturaleza libre, y después podremos seguir calibrando su efecto en los cuadros...[ídem: 70]

Así se expresaba Carl Gustav Carus, que intuía que la potencia simbólica del paisaje y su resonancia poética en el espectador dependen en una medida muy importante de la materia de la que trata, y no sólo de la animación realizada por el artista en dicha materia.

Efectivamente, hablar de paisaje no es hablar de nada si no se define de qué paisaje estamos hablando, el cual, dependiendo de su composición material, tendrá también unos efectos determinados sobre el espectador, por no hablar de las motivaciones y preferencias del artista, que soñará con el cielo libre o la tierra húmeda, con el mar maternal o con el fuego purificador. De mil formas, en infinitas combinaciones y proporciones, los elementos del paisaje se combinan para crear una fórmula diferente cada vez, única e irrepetible, tal como una partida de ajedrez, que nunca se repite más allá de las primeras jugadas.

Aun y las acostumbradas combinaciones, el paisajista tendrá muy a menudo una preferencia concreta hacia alguno de estos elementos y sus estados (de Valenciennes por el cielo, Sorolla por el mar, Whistler por los nocturnos...)

Este apartado está especialmente redactado bajo la influencia del pensamiento de Gaston Bachelard, que afirmaba:

Creemos que es posible fijar, en el reino de la imaginación una ley de los cuatro elementos, que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra. (Bachelard, 2003: 11)

Estos cuatro elementos no son más que los tres estados de la materia más el agente que facilita su modificación y contemplación: Tierra (sólido), Agua (líquido), Aire (gas) y fuego (el más complejo, posibilitando la temperatura y también la luz).

A esta primera división tenemos que añadir otra, relativa a si los objetos son naturales o antropológicos.

Esto es importante porque a nivel del “qué”, a nivel simbólico, emocional, poético, de resonancia, cada objeto tiene su propio carácter. Existe una imaginación de la materia y de su procedencia. Un objeto natural nos “habla” de unas cosas, mientras que uno de artificial de otras. En función del carácter del objeto del que está constituido, el cuadro de paisaje se moverá en un registro simbólico y emocional determinado.

5.1. La resonancia poética

Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen. (Keats citado en Bachelard, 2012: 304)

(...) eso que ha constituido y constituirá siempre la tarea principal del paisajista: captar con claridad las resonancias infinitamente diversas de la vida de la Tierra. (Carus, 1992: 240)

La cita de Keats es perfectamente aplicable a la pintura de paisaje, en el sentido que, esta, tal y cómo hemos defendido anteriormente, lejos de conformarse a ser topografía, también quiere ser motor simbólico y emocional, o si se prefiere, motor poético.

Y en este punto queremos apuntar el tema del *ut pictura poesis*, comparación constante en la tradición humanística que tan bien relata en el libro homónimo Rensselaer W. Lee, para que sirva para justificarnos antes de abordar en este apartado el análisis de la pintura de paisaje desde la óptica de sus elementos, de sus imágenes poéticas, tal y como Bachelard abordó el análisis de la poesía, de las “resonancias poéticas” que tienen los diferentes objetos paisajísticos.

Efectivamente, ahora tenemos que concretar y diferenciar entre diferentes tipos de paisaje y objetos paisajísticos. Obviamente no comunica el mismo el mar que la montaña, un árbol que una casa...

En definitiva, cuando un pintor escoge un tema, cuando un pintor escoge algo como susceptible de ser pintado y decide pintarlo, está tomando en primer lugar una decisión que va más allá de los aspectos formales con los que definirá la imagen, está tomando la decisión capital de cuál serán las imágenes poéticas que gobernarán su creación y qué resonancias poéticas tendrán en el espectador.

Todo es tan simple cómo esto: Primero es el contenido, después la forma que adopta...

Por lo tanto, ahora nos disponemos a analizar el “qué” y posteriormente (apartado dedicado a la praxis) analizaremos el “cómo”.

Para hacerlo, tenemos que considerar el “qué” de lo general a lo particular, puesto que, de hecho, cada uno de los elementos se presenta en infinitas formas en la realidad y en la pintura. Una cosa es la idea de árbol y la otra la infinitud de formas sensibles con la que se presenta. Por lo tanto de entrada definiremos aspectos generales y posteriormente nos centraremos en los casos concretos.

No queremos acabar sin transcribir una parte de la definición que da Cirlot en la entrada “Elementos” de su diccionario, que también cita a Bachelard y que viene a justificar nuestro método de clasificación, a la vez que apunta matices poéticos referentes a los objetos del paisaje y a la capital importancia del elemento o elementos dominantes:

Tierra (sólido), agua (líquido), aire (gas) y fuego (temperatura que motiva las transformaciones de la materia), se conceptúan, en Occidente desde los filósofos presocráticos, como los “puntos cardinales” de la existencia material a la vez que cual modelos de las condiciones de la vida espiritual, en analogía paralela. Por ello, puede Gaston Bachelard decir: “la alegría terrestre es riqueza y pesadez; la acuática es blandura y reposo; la ígnea es deseo y amor; la aérea es libertad y movimiento”. Jung ratifica las notas tradicionales: “de los elementos, dos son activos: fuego y aire; dos pasivos, tierra y agua” De ahí el carácter masculino y creador de los primeros y el carácter femenino y receptivo de los segundos” (...)

Según Bachelard, en la vida psíquica, en la inspiración, en la creación literaria, ninguna imagen puede recibir los cuatro elementos, porque semejante acumulación (y neutralización) sería una contraindicación insoportable. Las verdaderas imágenes, según dicho por el autor, son unitarias o binarias; pueden soñar con la monotonía de una sustancia y con la conjunción de dos. (Cirlot, 1988: 181)

5.2 Componentes de la Naturaleza

Pino pino, abeto abeto, roca roca se entrelazan.
Arroyo arroyo, monte monte,
qué lugar misterioso este lugar.
(Kim Byung-ion, 1807-1863)

La relación que el hombre tiene con la Naturaleza^{xxiii} es compleja, y así se resuelve también en la proyección que ésta tiene en el paisaje. Cuando creamos imágenes de la Naturaleza, “humanizamos” sus elementos y objetos e inevitablemente nos proyectamos en ellos, porque necesitamos acercarnos a la Naturaleza a nuestra condición humana: La Naturaleza es misteriosa y el hombre necesita encontrar una manera de aproximarse a ella y aprehenderla.

Cómo decíamos, cuatro son los elementos a los que pertenecen las diferentes imágenes de la Naturaleza que aparecen en el paisaje: tierra, agua, aire y fuego. Carus diferencia acertadamente este último como el más abstracto en el tema que nos ocupa:

Pero una vez le resultaran ya accesibles de ese modo los elementos más profundos, tierra, agua y aire, y cómo se constituyen en principios de los diferentes fenómenos de la vida terrestre, se le podría aclarar específicamente el efecto vital del cuarto y más espiritual de los elementos, el fuego, la luz, el único mediante cuya tensión será capaz de ver y crear formas; se le ofrecería una interpretación de las leyes de la visión, de las diferentes refracciones y reflexiones de la luz, del surgimiento de los colores, de las misteriosas relaciones de oposiciones entre colores, y así, aunque la orientación de conjunto no permitiera adentrarse exhaustivamente en tales misterios, al menos alcanzaría un cierto atisbo de la importancia de esas diversas facetas de la vida de la Tierra cuya reproducción es la tarea que ha de emprender. (Carus, 1992: 143)

Carus también habla de resonancias:

Cuáles son en concreto esas resonancias que las múltiples transformaciones de los paisajes naturales expresan? Si paramos mientes en que todas esas transformaciones no son sino formas de la vida natural, no podemos sino designar a las diversas resonancias que expresan como estados de la vida, etapas de la vida de la naturaleza. Ahora bien, la vida misma es infinita en su esencia y tan sólo sus formas están sometidas a un cambio constante atrapadas en un continuo emerger y sumergirse, así que en toda forma individual de vida habremos de señalar cuatro etapas diferenciadas: desarrollo, plenitud, marchitarse y destrucción completa. (Carus, 1992: 81)

Cuatro son los elementos, a partir de los que hemos decidido clasificar los diferentes objetos naturales del paisaje, igual que cuatro las etapas de la “vida de la naturaleza” de las que hablaba Carl Gustav Carus, y cuatro las estaciones del año. Cuatro (mañana, mediodía, tarde, noche) los diferentes momentos en los que dividimos el día. Parece pues que el cuaternario tenga una vinculación especial con el componente natural de la pintura de paisaje...

Efectivamente, no es este un tema insignificante: tipo de objeto, elemento al que pertenece, época del año en el que lo vivimos y momento del día, condicionan no sólo el aspecto externo sino el propio fondo de la cuestión, condicionando el potencial simbólico y emocional del cuadro de paisaje.

Supongamos que estamos pintando un árbol frutal. Será relevante tan qué tipo de árbol frutal es, cómo y en qué momento está en su proceso vital (sin hojas, brotando, en flor, con fruto...), si es un árbol joven o maduro, en qué momento del día y con qué luz, condición meteorológica, atmósfera se nos presenta...

Todos estos condicionantes, y otros que podríamos añadir, como la situación geográfica y la manera en cómo el lugar conforma el espíritu del artista, determinarán símbolo y emoción en la pintura de paisaje, puesto que el estímulo primero, el “qué” del paisaje, el contenido y guión de éste, y la respuesta mental y emocional que provoca en el pintor de paisajes, determina posteriormente el proceso y la forma, el “cómo” se transmite el paisaje, es decir, la totalidad de elementos formales, sean color, forma, composición, luz, lenguaje gráfico y también elección en el procedimiento y técnica materiales.

5.2.1 del aire

Hemos volado
dónde no había trazado ningún camino
El arco está aún impreso en nuestro espíritu.
(Rilke citado en Bachelard, 2012: 54)

El aire es azul por culpa de las tinieblas que están sobre él, pues el negro y el blanco engendran el azul. (Leonardo, 2013: 269)

Los elementos propios del aire están relacionados casi siempre en la pintura de paisaje al gran elemento de extensión que es el cielo, el cual podemos definir en este contexto como aquello que constituye el espacio sobre el que se sitúan en ocasiones otros elementos paisajísticos de carácter gravitacional (nubes, luna, globo, pájaros...) y/u otros de otra naturaleza diferente (tales como árboles, montañas, edificios) constituyéndose en fondo para estos objetos.

El cielo es pues el gran fondo del paisaje, del mismo modo que el paisaje puede ser el fondo en un cuadro de representación de figura humana. El cielo es el elemento casi ineludible en la mayor parte de paisajes pintados, elemento de respiración y de elevación, pero también elemento que da el tono al conjunto. Es muy conocido entre los paisajistas que controlando el tono del cielo, controlamos el tono del conjunto.

Los paisajes sin elemento aéreo pueden tener una cierta tendencia al ahogo, sobre todo si esta ausencia no está compensada por otros factores que permitan “respirar” al espectador, como por ejemplo el recurso de dejar espacio vacío en la composición por otro lado, y también podrán pecar en ocasiones de una cierta dureza, puesto que la presencia del elemento aire en los paisajes, sea cual sea la manera de representarlo, siempre tiende a suavizar las formas y los contrastes de la materia, de los objetos sólidos.

Por lo tanto, podemos afirmar que el grado de presencia del aire en el paisaje será directamente proporcional al grado de resonancias poéticas vinculadas con este elemento, las cuales serán de carácter espiritual, inmaterial, etéreo, soñador...

Así, tal y cómo comenta Bachelard hablando del aire en la obra de Shelley, existe una correspondencia directa entre el grado de elevación espiritual en la obra poética y la presencia del elemento aire:

Todas las imágenes poéticas son, para Shelley, operaciones de elevación o, dicho de otro modo, las imágenes poéticas son operaciones del espíritu humano en la medida en que nos aligeran, o nos levantan o nos elevan. No tienen sino un eje de referencia, el eje vertical. Son esencialmente aéreas. (Bachelard, 2012: 57)

Efectivamente, el elemento aire es el elemento más inmaterial, el más ligero, el más próximo al espíritu o, cuando menos, el elemento con el que el espíritu mantiene una mayor afinidad.

No es casualidad que sea también por los aires que se propagan los sonidos de la música, y, así, según Nietzsche, “el aire es la sustancia misma de nuestra libertad y la sustancia de la alegría sobrehumana” (citado en Bachelard, 2012: 47) y sostenía, hablando de la música de Wagner, que “Todo lo que es bueno es ligero, todo lo que es divino corre sobre pies delicados” (ídem, 2012: 47)

Asumiendo que el elemento aire aparece en todo cuadro de paisaje de una manera u otra, hay artistas notables que han hecho del aire el elemento principal de su obra, como el caso muy claro de la obra de madurez de William Turner, en la que finalmente se podría afirmar que todo es aire, así como también otro pintor en qué es muy importante cómo es Mark Rothko.

También podemos poner como ejemplo series puntuales en otros artistas como por ejemplo los estudios de nubes de Henri Pierre de Valenciennes o de John Constable, y evidentemente el componente atmosférico de buena parte de la posterior pintura impresionista, especialmente de Claude Monet, que en muchos de sus cuadros también llega a un alto grado de disolución pictórica en el aire, incluso en la serie de nenúfares, que a priori parece que nos tendría que llevar a hablar del agua y de la vegetación, pero que, en esencia tiene al aire como elemento presente y destacado.

Aire, cielo, nubes... efectivamente son elementos se relacionan sin dificultad con la ensoñación:

El alma que sueña ante la nube ligera recibe a la vez la imagen material de una efusión y la imagen dinámica de una ascensión. En tal ensueño de la pérdida de la nube en el cielo azul, el ser soñador participa con todo su ser en una sublimación total. Es verdaderamente la imagen de la sublimación absoluta. Es el viaje supremo. (Ídem: 239)

Las nubes en los cuadros de Magritte se constituyen en el cielo en trama de fondo sobre la que se desarrolla la escena del cuadro. Casi nunca parece una nube solitaria en sus cuadros (excepto en *La cuerda sensible*), o tal vez se podría afirmar que sí que hay una sola nube: la misma nube arquetípica que se repite en el cielo indefinidamente, también en el cuadro *El imperio de las luces*, que después analizamos:

Como afirmó con fuerza Han Zhuo, de los Song, en su Shanshuichun: “La nube es la síntesis de los montes y las aguas”. Como se forman del vapor de agua y tienen la forma de los montes, la nube y la bruma, en un cuadro dan la impresión de producir las dos entidades que son el agua y la montaña en el dinámico proceso del devenir recíproco. (Cheng, 2012: 193)

Ensoñación, ascensión, elevación del espíritu que es aire mediante el aire, nos conducen a otro elemento de difícil resolución pictórica, pero aun así presente en la pintura de paisaje: el viento.

Cómo dice Bachelard (2012: 292) en su análisis sobre el mismo: “el viento, para el mundo, el hálito para el hombre, manifiestan “la expansión de las cosas infinitas”.

Efectivamente, hay un componente expresivo manifiesto en el viento, que es movimiento del aire, dinámica del espíritu, expresada de manera realmente brillante por Van Gogh en su famoso cuadro *La noche estrellada* (figura 34), que podría acompañar perfectamente el famoso verso de Guilleric: “Hay alguien, /en el viento”.

Y así, el viento sólo puede expresarse por sí mismo en la imagen congelada de la pintura a través de la ficción de movimiento, mediante lenguaje gráfico que represente las ondulaciones y oleadas invisibles del aire.

Si se quiere representar el viento mediante el efecto que tiene en otros objetos, bien se puede hacer representando objetos en el espacio de tal manera que parezca que esta fuerza de la naturaleza los esté sosteniendo en el aire, como en el caso del cuadro de Andrew Wyeth *Soaring* (figura 10), o bien el más clásico efecto de inclinación de un árbol o cualquier otro elemento de la vegetación o de la naturaleza que sea, caso en que el dramatismo del viento se fusionará en su potencia simbólica con los atributos que aporte el objeto (ver el cuadro de Corot de la figura 48)

Sobre el carácter simbólico del cielo, afirma Chevalier:

Universalmente el símbolo de las potencias superiores del hombre, benévolas o terribles: el carácter chino *trien* (cielo) representa lo que el hombre tiene por encima de su cabeza. Es la insondable inmensidad, la esfera de los ritmos universales, la de las grandes luminarias, el origen pues de la luz, quizás también el guardián de los secretos del destino.

El cielo es la residencia de las divinidades; designa a veces el poder divino propiamente. Es también la morada de los bienaventurados. (Chevalier, 2015: 281)

Por lo tanto, el estado del cielo en un paisaje no es una anécdota, sino que simboliza cosas profundas que determinan necesariamente todo el tema. Cualquier reunión de objetos, cualquier lugar y toda invención vendrá determinada por el estado del cielo y su luz (que tratamos en el apartado “del fuego”).

Significativamente, Ruskin (1920: 112) en el capítulo *Paisaje moderno*, compara “la estabilidad, la limpidez y la luminosidad” del paisaje medieval con la nebulosidad, mutabilidad, oscuridad y presencia de viento, nubes, niebla y humo del paisaje romántico; cosa que demuestra hasta qué punto se puede expresar con el tema que nos ocupa no sólo un aspecto parcial de un paisaje y un gusto personal, sino el espíritu colectivo de una época.



Figura 34. VINCENT VAN GOGH, *La noche estrellada*, 1889

5.2.2 de la tierra

Una mera cosa es , por ejemplo, este bloque de granito, que es duro, pesado, extenso, macizo, informe, áspero, tiene un color y es parte mate y parte brillante. Todo lo que acabamos de enumerar podemos observarlo en la piedra. De esta manera conocemos sus características. Pero las características son lo propio de la piedra. Son sus propiedades. La cosa las tiene. La cosa? En que pensamos ahora cuando mentamos la cosa? Parece evidente que la cosa no es sólo la reunión de las características ni una mera acumulación de propiedades. La cosa, como todo el mundo cree saber, es aquello alrededor de lo que se han agrupado las propiedades. Entonces se habla del núcleo de las cosas. (Heidegger, 2010: 15)

En el elemento tierra, elemento de lo sólido en el que aglutinaremos una gran diversidad de objetos y materiales diferentes que tienen en común su condición natural y sólida (tierra, arena, rocas, madera, vegetación), tendremos que diferenciar también diferentes niveles a los que corresponden sus correspondientes simbolismos y consecuentemente sus correspondientes resonancias. Este tema es importante porque determina profundamente el tipo de potencia simbólica que tendrá todo cuadro de paisaje en relación no sólo por cual sea el elemento o elementos predominantes sino también en qué condiciones y características y en qué localización se nos presentan.

En la entrada “el valle” de su *Diccionario de símbolos*, escribe Cirlot:

En el simbolismo del paisaje, por su nivel, que se supone el del mar, es zona neutral, perfecta para el desenvolvimiento de la manifestación, es decir de toda creación y progreso material. Por su carácter fértil, en oposición al desierto (lugar de purificación) y al océano (origen de la vida, pero estéril para la existencia del hombre), así como la alta montaña, zona de las nieves y de la ascesis contemplativa, o de la iluminación intelectual, el valle es el símbolo de la misma vida, el lugar místico de los pastores y los sacerdotes. (Cirlot, 1988: 455)

Tendremos que diferenciar dos elementos clave: el tipo de tierra misma y el barro, las rocas, la arena... y por otro lado la de aquello que sale de la tierra en sí misma como ser vivo: la vegetación.

Bachelard habla del árbol como elemento del aire, en cambio nosotros lo incluimos en este apartado como elemento de la tierra, quizás porque priorizamos su origen a su dirección. En realidad, el árbol es, como la montaña, elemento de unión de cielo y tierra.

La materia terrestre tiene diferentes calidades en función de su composición y su naturaleza.

Bachelard, en *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*, da como primera calidad diferencial la dureza o la suavidad.

Podemos, como él, partir de esta premisa y, además, apuntar que a estas calidades los acompaña la rectitud o la curvatura:

La línea recta está destinada particularmente al reino mineral (...) En el reino vegetal, la línea recta todavía se encuentra con bastante frecuencia, pero siempre acompañada por la línea curva. En fin, en las sustancias animales (...) la línea curva es la predominante.
(Romeo de Isle citado en Bachelard, 1991: 37)

Por lo tanto, de las sustancias de la tierra ya tenemos apuntadas dos pares de dualidades:

Dureza/suavidad y Rectitud/Curvatura que intervendrían en su proyección pictórica.

No podemos seguir sin referirnos al color de la materia terrestre. Si en los elementos del aire y los del agua, el color es un aspecto que hace referencia a dos medios envolventes y que consisten en reflejos, irisaciones, atmósferas y transiciones sutiles, en los objetos sólidos terrestres nos encontramos con la evidente calidad cromática de las cosas. Las cosas de la tierra tienen cada una de ellas un color propio. Al fin y al cabo, los propios pigmentos de la pintura son materia terrestre.

Las materias terrestres de extensión tienen una gran importancia en el paisaje, no sólo por su color sino por su calidad intrínseca y la imaginación de la materia que contienen. La extensión de terreno que nos conduce en una casa, por poner un ejemplo, puede ser de tierra arcillosa o de piedras duras, un campo de trigo o de amapolas, puede ser arena o descampado. La potencia simbólica, la resonancia poética varía sin lugar a duda.

La materia condiciona el resultado y es el verdadero conductor de los significados profundos del símbolo.

La dureza, constitución, color y textura del material terrestre es la base de todo cuadro de paisaje, es el elemento objetual sólido, palpable, tangible.

De las materias terrestres, veríamos como unas aparecen en la pintura de paisaje de manera más habitual que otras, probablemente en la misma proporción que el paisaje que contemplamos.

El metal no aparece tanto como la tierra ocre, los cristales de mineral no tanto como la piedra gris.

Si en la escultura la discusión sería fundamental, puesto que depende tanto de la materia, en pintura también, puesto que esta determina color, textura y lenguaje gráfico. La pincelada, el trazo, el dibujo no será el mismo en un campo que en una superficie llena de piedras.

5.2.2.1 El árbol

... es recto, erguido, vertical. No recibe su savia de un agua subterránea, no debe su solidez a la roca, no necesita fuerzas de la tierra. No es una materia, es una fuerza, una fuerza autónoma. Halla su fuerza en su proyección misma. (Bachelard, 2012: 185)

Quizás sea el árbol, junto con la montaña y la luz solar, el símbolo más poderoso y universal: árbol de la vida y de la ciencia, madero cruzado, *axis mundi*, cruz cósmica y sacrificial, árbol del universo (emblema e insignia del *Anthropos*) (...)

El Árbol, a la vez cruz cósmica y emblema patibulario (relativa a la duplicidad de *Anthropos*, a la vez "antropomorfosis" del propio Dios e hijo del humus, el humilde, el "hombre", criatura hecha de polvo y barro. (Trías, 2011: 66)

Deducimos de estas citas que la propia imagen simbólica del árbol, manifiesta esta unión entre tierra y cielo, mundo físico y espiritual, correspondencia con la condición humana en cuanto que elemento que participa de los dos mundos:

El simbolismo del árbol admite tres niveles: raíces, tronco y copa, relacionados con los mundos subterráneo, intermedio y celeste; en las culturas que tomen como símbolo vertical al propio ser humano, los niveles son tierra, hombre y cielo. Ambas versiones nos están hablando de la idea de un universo jerarquizado en distintos mundos, que también están presentes en el hombre, configurando distintos planos de la realidad. (González, 1998: 29)

También existe a menudo cierta correspondencia anímica con el árbol: "A la vista de un árbol sobre la montaña, batido por los vientos, no podemos permanecer insensibles: ese espectáculo nos recuerda al hombre, los dolores de su condición, una multitud de ideas tristes". (Jouffroy, en Bachelard, 2012: 267)

En Poesía, diferentes imágenes citadas por Bachelard en el libro *El aire y los sueños*, en el capítulo titulado *El árbol aéreo* tienen en esta condición dual su esencia:

El oro solar y el polen silvestre, mezclados, no eran ya, en la palpitación del viento, más que un solo y mismo polvo. Los pinos tenían, en la punta de cada aguja, una gota de azul. (G. d'Annunzio: Leda sin cisne, citado en Bachelard, 2012: 214)

Sin cesar, el árbol toma impulso y estremece sus hojas, sus innumerables alas.

(André Suarés: Sueños de la sombra, ídem: 251)

En torno nuestro, extraños árboles surgían
de la tierra para tomar en sus brazos
monstruosos la delicada nube.
Ágil, la nube huía de ese terrible abrazo,
dejando a su adversario tenues velos de oro.
(Gabrielle d'Annunzio, ídem: 267)

El árbol puede ser aéreo o terrestre, alto y elegante o bien bajo y achaparrado, en proyección o en repliegue, retorcido o vertical, joven o viejo... La idea de árbol es una cosa, su imagen otra. La potencia simbólica en última instancia dependerá de la última.

En pintura, ya desde las primeras manifestaciones paisajísticas, el árbol ha sido un tema clave y recurrente. Sin embargo, no tantas veces como se podría llegar a pensar se ha erigido como tema principal y todavía menos con un componente simbólico y/o emocional.

El árbol, cómo hemos dicho, se presenta de múltiples maneras en su aspecto formal, hay muchas especies diferentes, tamaños formas y estados, y, en consecuencia, dependiendo de su configuración plástica concreta, de si se trata de un gran pino o de un roble, de un árbol frutal en flor o del mismo árbol en otra estación, y multitud de variables más, la resonancia poética será una u otra, así como el correspondiente contenido simbólico y potencial emotivo.

A propósito de esto escribió Leonardo:

Los árboles que encontramos en los campos son de muy diversas clases; algunos, en efecto, tienden al negro, así los abetos, los pinos, los cipreses, los laureles, el boj y otros tales; otros tienden al amarillo, así los nogales, los perales, las vides y la vegetación temprana; otros son de un amarillo sombrío, como los castaños y los robles; otros tienden al rojo en el otoño, así los serbales, los granados, las vides y los cerezos; otros, en fin, son blancuzcos, así los sauces, los olivos, las cañas y otros tales.
Los árboles son de variadas formas...
(Leonardo, 2013: 325)

En otro de los numerosos fragmentos que dedica a los árboles escribe:

Bajos, altos; raros, densos (esto en lo que toca al follaje); oscuros, claros, rojos; con ramas hacia arriba, hacia el ojo, hacia el suelo; de blancos troncos; unos transparentan el aire, otros no; unos están apiñados, otros dispersos (Leonardo, 2013:315)



Figura 35. Caspar David Friedrich, *Árbol solitario*, 1822



Figura 35a. ANDREW WYETH, *Pennsylvania landscape*, 1942

El *Árbol solitario* de Friedrich (figura 35) es otro cuadro de paisaje completo, en el sentido que están representados todos los elementos: El árbol es el objeto clave, eje (*axis mundi*) en torno al cual se distribuyen cielo, montañas, llanura y el reflejo de dos estanques. Este árbol de Friedrich, al contrario del árbol de Wyeth (fig. 35a), se mantiene recluso en él mismo, concentrando su energía y replegando su tensión, presentándose como una herida, un corte, la tabla vertical de una cruz sacrificial. Parece obvia una cierta identificación entre Friedrich y el viejo roble en un sentido un tanto melancólico, mientras que el árbol de Wyeth recoge más bien un carácter expresivo más expansivo y violento.

Los árboles de Wyeth, de hecho, acostumbran a tener el tronco retorcido, muchas veces inclinado. No son árboles en absoluto aéreos, sino terrestres, que se presentan muchas veces encuadrados de forma que no aparecen enteros, sino sólo un fragmento. Esto es porque a Wyeth no le interesa tanto relatar el espacio que rodea el árbol y su relación con él como el árbol en sí, con sus durezas, sus torsiones y gestos, su materia dura, como diría Bachelard.

No le interesan las hojas ni el cielo a Wyeth, le interesa la madera herida y rugosa, donde proyecta su inquietud:

Los árboles poseen un doble carácter. Son, tal y como Constable sugiere - también Hockney- como las figuras humanas del paisaje o gigantes vegetales: algunos heroicos, otros elegantes, otros siniestros. (Hockney, 2011: 109)

Tanto el uno como el otro recogerían el espíritu que buscamos en un cuadro que representa un árbol: “Un cuadro de un árbol es un mal cuadro (decimos) si es una mera copia del árbol que recoge solamente la superficie”. (Harpur, 2013: 142)



Figura 36. PAUL CÉZANNE, *El gran pino*, 1889

Del mismo modo, *El Gran Pino* de Cézanne (fig. 36), nos muestra otra actitud, otra emoción y simbolismo implícitos, más serenos. También nos atrevemos a interpretar una cierta proyección emocional en el cuadro: Representa a un árbol maduro y potente que, a pesar de recibir los embates del viento, se mantiene derecho y vertical, muy arraigado, mientras los otros árboles a su alrededor parecen inclinarse y pasarlo mal. Creemos que existe una cierta heroicidad y armonía, diferente de la visión melancólica de Friedrich y de la expresión violenta contenida de Wyeth.

Estos tres ejemplos nos llevan a identificar un componente de empatía, ya que resulta obvio que se produce una identificación emocional entre pintor y árbol protagonista en todos los casos, un cierto

animismo, proyectado indefectiblemente por el artista. Probablemente, sólo un registro mecánico, no mediante pintura o dibujo, puede darnos una imagen inexpressiva de un árbol, puesto que la propia contemplación y el propio hecho de trazar los signos que tienen que conformar la imagen llevan implícita una interpretación.

Así mismo, la contemplación de un cuadro o dibujo de un árbol nos lleva también a otra dimensión interpretativa que tiene otro desarrollo en el tiempo y un mayor grado de reflexión que la que se acostumbra a tener ante un árbol “real”:

El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado. Mientras que la visión del árbol se registra casi de forma instantánea, el examen de la visión de un árbol (un árbol que está siendo contemplado) no solo lleva minutos u horas en lugar de una fracción de segundo, sino que además incluye una gran parte de la experiencia de mirar anterior, de la cual se deriva y a la cual hace referencia. (Berger, 2013: 56)

A propósito del proceso apuntado por Berger en la observación de un árbol y dibujo, hay algunas consideraciones formales a realizar:

-En función de la especie, del estado (en flor, sin hoja, frondoso...), de la forma, de la inclinación, y del color, entre otras cosas, tendrá una determinada resonancia o simbolismo.

-Dentro de la variedad, a nivel formal, hay unas constantes:

a) Radiación y centro o centros de radiación

b) Mayor grosor en la base

c) El árbol tendrá una estructura geométrica (cuadrada, esférica, ovoide...) y disposición ordenada en ramas y grupos de hojas.

- En referencia al proceso: Orden en la ejecución de dentro hacia afuera: La pincelada empieza en lo grueso y termina en el extremo.

- En referencia al color: los verdes serán agrisados. Los verdes demasiado intensos no abundan en la naturaleza, como tampoco en la mayoría de cuadros buenos dedicados al paisaje.

Kuo Hsi hablaba así respecto del pino:

A tall pine tree is so stately that it becomes a leader amongst the other trees. It stretches out accordingly over vines and creepers, grass and trees, a leader for those who are unable to support themselves. Its state is like that of a prince who wins the approval of his age and receives the services of lesser people, without sign of anxiety or vexation. (Kuo Hsi, 1935: 37)

5.2.2.2 La montaña

La montaña y el árbol son además dos símbolos de ascenso, al igual que la escalera, y suponen la idea de salida de un plano o mundo, y el ingreso a otro superior. Geométricamente esta posibilidad está marcada por la figura de la espiral, que es capaz de salir de la reincidencia rutinaria y proyectar un nuevo movimiento circular, esta vez en un plano distinto (González, 1998: 15)

A great mountain is so stately that it becomes the master of multitudinous others arranged about it in order. It becomes the great master of the hills and slopes, forests and valleys, far and near, small and large. Its appearance is that of an emperor sitting majestically in all his glory, accepting the service of and giving audience to his subjects, without sign of arrogance or haughtiness. (Kuo Hsi: 1935: 37)

A mountain is a large object: hence its form may be high and towering; it may stretch out proudly, stand in grandeur, crouch down, or slope forward, it may be majestic, energetic, austere, ingratiating, or obeisant; it may have a cover above or pedestal beneath; have some support in front or in back; it may look down as if to view the scene or march down as if to command.. Such are the great form -aspects of the mountains. (Kuo Hsi, 1935: 44)

La montaña es pues, como el árbol, elemento de unión de cielo y tierra, objeto de proyección vertical.

Una de las diferencias fundamentales que vemos pero entre uno y otro es que, mientras entre el hombre y el árbol puede haber una identificación, una empatía, ésta es más difícil que exista entre el hombre y la montaña.

La categoría estética propia relacionada con la contemplación de la montaña es la de lo sublime. El hombre no se identifica demasiado con la grandeza, sino que ante ella se da cuenta de su insignificancia.

La visión de la montaña viene definida no sólo por la presencia impactante, sino que ésta a menudo va acompañada tanto en la realidad como en la pintura por una serie de fenómenos relacionados de tipo meteorológico.

Sólo deja de tener este carácter sublime cuando pierde proporción en un paisaje para convertirse en pequeña mancha azul en un fondo.

Cuando la montaña se presenta en una pintura de paisaje como elemento protagonista, acostumbra a hacerlo presentando este carácter sublime y mostrando mediante diferentes recursos su proporción gigantesca respecto a lo demás..

Es un objeto clave en muchos paisajes porque tiene un componente fascinante, probablemente el mismo que hace muchos hombres vivan para ascenderla. Tiene un misterio, un componente espiritual y muy a menudo sagrado. La ascensión en la montaña tiene un carácter metafórico, como muchos autores encuentran en la ascensión al *Mont Ventoux* de Petrarca, antes relatada.

En la ascensión el hombre se encuentra con él mismo y con una meta.

Cosa distinta es cuando el hombre crea la imagen de una montaña. Ésta siempre es fondo en un paisaje, puesto que para llegar a reproducir la ascensión que la caracteriza, la mirada tiene que hacer un recorrido por diferentes planos más próximos: caminos, casas, bosques...

La montaña es pues uno de los pocos elementos del paisaje que es fondo y protagonista a la vez.

Podemos afirmar que los primeros que convirtieron la montaña en verdadero protagonista con trasfondo simbólico fueron los románticos Friedrich, Turner y Carus. Posteriormente, muchos paisajistas han sido seducidos por este tema en uno u otro momento.

Pensamos en uno de los cuadros de la serie de Turner sobre *Mont Rigi* (figura 37), o cualquiera de la serie de la montaña *Ste. Victoire* de Cézanne.



Figura 37. J.M.W. TURNER, *The Blue Rigi, Sunrise*, 1842



Figura 38. PAUL CÉZANNE, *Montaña de Sainte-Victoire*, 1897

5.2.2.3 El bosque

Si antes hacíamos referencia al árbol, mención aparte tenemos que hacer al bosque, la naturaleza del cual es totalmente diferente a la figura de los objetos individuales que lo componen.

Si con el árbol es posible y casi inevitable una identificación entre objeto y artista y una contemplación en esta identificación por parte del espectador, en la figura del bosque encontramos otro fenómeno radicalmente diferente. El bosque es un espacio, un lugar donde el individuo se mueve paseando, andando o perdiéndose. Un lugar que acostumbra a tener un componente misterioso, probablemente por su condición de espacio primigenio ancestral.

El bosque ha sido fondo en muchos cuadros, de los que tenemos que destacar a Watteau. En él este tiene un carácter envolvente, oscuro, misterioso y sensual.

También en *le douanier* Rousseau el bosque hace de fondo muy a menudo a diferentes personajes, humanos o animales, pero en él no parece tener el mismo significado trágico.

En efecto el bosque puede ser santuario y refugio pero también lugar donde se esconden misterios inconfesables.

Chevalier apunta con acierto que el bosque tiene esta naturaleza dual, positiva y negativa a la vez:

(...) sensibles al misterio ambivalente del bosque, el cual genera a la vez angustia y serenidad, opresión y simpatía, como todas las poderosas manifestaciones de la vida.

(...) Para el analista moderno, por su obscuridad y su arraigamiento profundo, el bosque simboliza lo inconsciente. Los terrores del bosque, igual que los terrores pánicos, estarían inspirados, según Jung, por el temor de las revelaciones del inconsciente. (Chevalier, 2015: 195)

Así es en Hopper, donde ocupa un espacio pequeño dentro de algunos cuadros, aunque significativo. Tiene un componente inquietante, tenso, que funciona como último plano de profundidad antes del cielo, pero no como fuga redentora sino como espacio para perderse, casi como una amenaza...

Más difícil es encontrar ejemplos significativos sobre el bosque cuando éste es protagonista y no sólo un fondo. Podemos destacar algunos trabajos de Edvard Munch y de Anselm Kiefer.

El pintor de bosque lo puede ver a distancia, desde fuera, y entonces la imagen tendrá un efecto completamente diferente que desde dentro.

Desde fuera, el paisajista intuye la poesía de dentro, su misterio. Pintar el bosque no estando en el bosque implica situarse en un determinado punto que permita una representación tal que vehicule este misterio. Formalmente puede implicar elevar el punto de vista sobre el terreno, vincularlo a otros elementos como por ejemplo la montaña, el pueblo, la casa...

Cuando se pinta un bosque desde dentro, en cambio, uno queda envuelto por los troncos, el sotobosque y todos los otros elementos. En el interior cambia completamente el paisaje, que se presenta en una dialéctica entre las líneas verticales de los troncos y las masas de ramas y hojas, a la vez que se modifica enormemente la relación con el espacio.

Cuando se pinta una casa desde fuera, se pinta un elemento a menudo presente en el paisaje. Cuando se pinta algo de dentro de la casa, ya no se hace paisaje. Lo mismo se puede decir de un laberinto: Desde dentro, un laberinto no es paisaje, es una dirección.

En cambio, dentro el bosque, seguimos haciendo paisaje aunque de una naturaleza radicalmente diferente.

El pintor del bosque desde dentro es un pintor a quien le gusta sentirse rodeado, integrarse en un gran ser vivo, explayarse en la intimidad y el misterio latente construido por la multitud silenciosa. El bosque se multiplica. No hay simplicidad en el bosque interior.

El camino de bosque, adquiere un significado especial. En cierto modo libera al sujeto de la indeterminación espacial, ofreciéndole (tal vez como siempre hace el camino pero aquí especialmente) una salida. De hecho, en el bosque pintado, el espacio del fondo adquiere un componente liberador, en tanto que es externo. En cambio desde fuera se crea el efecto inverso, porque el fondo no es lo exterior sino lo interior. Cuando miramos hacia dentro del bosque, miramos a la profundidad sombría. Cuando miramos desde dentro, miramos hacia la luz exterior, después de recorrer nuestra mirada por los diferentes planos de profundidad.

Por lo tanto, simbología y factor emocional quedan modificados totalmente. La psicología del pintor de bosques determina este punto de vista. Kierkegaard decía ocultarse, reflexionar y escribir en el bosque, en un lugar solitario que, contradictoriamente, se denominaba *El rincón de los ocho caminos*. Más allá de la existencia real o imaginaria del lugar, nos indica el carácter introspectivo y reflexivo del bosque. En cierto modo, el interior del bosque es el interior imaginado de nuestra mente y de nuestra alma, la luz del fondo es la misma que hay cuando entreabrimos los ojos después del sueño y de la ensoñación:

En el bosque de Gribs hay un lugar que se llama El Rincón de los Ocho Caminos. Solamente lo puede encontrar el que busque con mucho empeño, puesto que no parece señalado en ningún mapa. El propio nombre de este lugar es ya una enorme contradicción. Cómo puede en efecto llamarse rincón aquel sitio en el que se cruzan nada menos que ocho caminos? Cómo pueden unas carreteras o unos senderos abiertos a todo tránsito ofrecernos la idea de un rincón apartado y tranquilo? Y si la trivialidad que tanto aborrece el hombre solitario recibe tal nombre del cruce de tres caminos, cuánto más trivial no será aquel cruce de ocho? No obstante es así, como he dicho. Hay realmente ocho caminos que se cruzan, pero también una paz y una soledad casi absolutas. Todo es allí oculto, apartado, secretísimo. Muy próximo al cruce hay un cercado que se llama El Seto de la Desgracia. La contradicción de esta nueva denominación

contribuye a aumentar todavía más la sensación de soledad de nuestro lugar, ya que toda contradicción nos hace sentirnos profundamente solitarios. (Kierkegaard: 2009: 38)

El cuadro de Arnold Böcklin *En las lagunas pontinas* (fig. 14), representa un grupo de árboles desde fuera, un bosque-isla, refugio misterioso afín al posterior *La isla de los muertos*. En el centro del bosque está el interior sombrío. En los extremos del bosque está la fuga liberadora. El bosque se presenta misterioso, expresivo, aislado.

En los bosques de Watteau, una embriagadora atmósfera envuelve los personajes, en un aire melancólico y decadente, sombrío, en el que siempre contrastan los reflejos de la seda y los lazos de los cabellos sobre la húmeda atmósfera perfumada y crepuscular.

Es un recogimiento íntimo lo del bosque, talmente como el de Corot.

En contraposición, la gran aportación de *le douanier* Rousseau es ver el bosque cargado de luz y de vida, de color y de fantásticos animales. El bosque sigue vehiculando una carga simbólica relacionada con una parte interna del mundo interior, pero ésta tiene otro espíritu, más jovial.



Figura 39. CAMILLE COROT, *Bosque de Fontainebleau*, 1860-65

5.2.3 del agua

In drawing water , if the peaceful, the raging, the wirling, the dashing, and the overflowing, are all portrayed; if the river is shown leading out towards a far expanse; then the representation of water is varied, and is abundant and satisfying in itself. (Kuo Hsi, 1935: 42)

Las superficies líquidas aparecen como protagonistas o como fondos en muchos paisajes. En mil formas, en mil estados, generalmente se presentan como objeto de extensión sobre el que se desarrolla algún drama, de manera similar a cómo se comportarían las extensiones de tierra o la magnitud de los cielos. Pero en unos se desarrollan unos objetos determinados en ellos, en los otros unos de otra naturaleza.

Resultaría imposible establecer un componente simbólico único ni una resonancia poética determinada en un elemento tan complejo y prácticamente infinito en su fenomenología.

Respecto a esto, Chevalier habla de “fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (2015: 52). Después también hace mención al componente de la muerte.

En cuanto al tema que nos ocupa, existen dos grandes ramas de las imágenes del agua en el paisaje, que aglutinarían todo el resto:

La primera es la de las aguas de los estanques, lagos, ríos, las aguas del interior, las de los reflejos y del espejo de las aguas, el agua donde se refleja Narciso, el agua que rodea a Ofelia y la de la barca de Caronte. El agua donde el hombre se purifica, el agua dulce en contorno limitada, el agua próxima, accesible, de los paisajes del interior.

La otra es el agua del mar, las aguas saladas y extensas, de los paisajes de la costa en todos sus registros: los puertos, las playas, las islas... El mar de los relatos del viaje, de los pescadores y navegantes, el mar de la idea del infinito, pero también el mar violento, tempestuoso y apasionado que hace naufragar barcos o que trastorna el ánimo.

Todo pintor de “paisajes de agua” tiene una tendencia u otra: voz de las balsas profundas rodeadas de vegetación, sueña en el dulce líquido primigenio, se refleja o refleja objetos en el agua interior, hace navegar pequeñas barcas y se mueve en la melancolía...; o bien sueña en el infinito de las aguas del mar y el océano, o proyecta sus emociones en el mar bravo, sublime, a la vez origen y destrucción, el mar de la calma y del placer, el de la contemplación metafísica y también el de la violencia.

Podemos establecer, en función de estas dos grandes ramas, gran cantidad de relaciones entre el agua y grandes temas antropológicos y poéticos.

Vinculada en casi todas las cosmogonías en su origen de la vida, pero también relacionada con la muerte.

Agua que fluye, como la propia vida, pero también agua estancada y misteriosa donde ver reflejada la realidad, tal vez la propia imagen en un espejo natural, como Narciso.

Agua que invita con suaves balanceos a la relajación, pero también el agua removida del océano enfurecido.

Muchos objetos y muchos estados, muchas apariencias y resonancias en el agua.

En su obra *El agua y los sueños*, Bachelard distingue entre muchas diversas aguas, de las que se derivan diferentes simbolismos secundarios, o “idioma expresivo utilizado por el elemento en los avatares de su fluir” (Cirlot, 1986: 55):

Aguas claras, aguas primaverales, aguas corrientes, aguas estancadas, aguas muertas, aguas dulces y saladas, aguas reflectantes, aguas de purificación, aguas profundas y aguas tempestuosas.

Bachelard analiza la imagen poética, mientras que nosotras la imagen pictórica. Por este motivo analizamos menos fenómenos, que en la pintura de paisaje se manifiestan en los que siguen.

5.2.3.1 El mar en calma

Prácticamente ningún otro elemento puede dibujar una línea en el horizonte como lo hace el mar en calma, y, esta marca, cuando aparece en un paisaje natural, puede ser la única línea recta en un paisaje.

Como amplia extensión de sustancia líquida siempre en movimiento, por leve que éste sea, el mar siempre va, desde el punto de vista de nuestra contemplación visual, de una mayor vibración del primer término a una menor al fondo, lo mismo que de otra forma pasa en el cielo o en una llanura desértica, los dos otros grandes otros objetos paisajísticos de extensión.

El mar en calma se comporta como el gran líquido fuera de proporción que puede contener pequeñas cosas, pequeños objetos. Incluso un gran barco es pequeño en el mar.

La línea del horizonte marca el hito del infinito, aunque en realidad no vaya más allá de unos cuantos kilómetros, como bien decía Baudelaire: “[...] para el hombre que sueña ante el mar seis o siete leguas representan el radio del infinito” (citado en Bachelard, 2011: 18).

El mar en calma es para el pintor de paisajes un segundo cielo, de características diferenciadas. En él, los colores del cielo se reflejan. En este sentido existe a la vez una separación y una dependencia, puesto que no hay un sin el otro, incluso en el supuesto de que el cielo no aparezca en el cuadro.

Cuando aparecen los dos en el cuadro de paisaje, estamos de acuerdo en líneas generales con la opinión de Eugeni d' Ors:

Una marina que pudiera ser invertida, por ejemplo, sería una mala pintura. El propio Turner -tan audaz, sin embargo en las fantasmagorías luminosas- no se expone nunca a pintar una marina reversible, es decir, en que el cielo pudiese ser tomado por el agua y el agua por el cielo. (En Bachelard, 2011: 48)

Y podríamos añadir que esto es válido en general para todas las aguas, pero sobre todo por las del mar en calma, puesto que el pintor del mar en calma tiene que expresar la naturaleza líquida y de mayor densidad del agua frente al aire a través del material, que tiene que “hablar” del agua de forma que el espectador se sumerja en los diferentes significados poéticos de infinitud y de profundidad.

El mar en calma plantea la problemática de la monotonía. Los contrastes y matices del dinamismo permiten al pintor del mar violento multitud de pretextos para desarrollar una idea plástica fuerte. El mar en calma, en cambio, es el mar de los sutiles matices, de las pequeñas olas delicadas, de las transiciones cromáticas delicadas.

Pocas veces, en pintura de paisaje, el mar en calma aparece como protagonista absoluto, puesto que, por su condición de objeto de extensión monótono, se hace enormemente difícil para el pintor crear una tensión mínima. Las aguas embravecidas, en cambio, hacen aparecer actores y dramas, olas y naufragios.

El mar en calma es la tranquila superficie líquida de todos los azules que, siendo un punto o dos más densa y oscura que el cielo (menos donde ciega con el reflejo del sol en donde brilla de blanco y plata y crea llamas líquidas), nos conduce en el cuadro hasta el verdadero motivo de la obra, sea éste elemento natural o elemento del hombre, o bien queda como fondo detrás de él, cuando el motivo se presenta en los primeros planos, y entonces nos conduce a la distensión absoluta del infinito y del azul lejano.

El moratón profundo y siempre denso, el del agua marina, constituye el polo cromático que contrasta y complementa con los colores de la tierra o bien donde destaca el barco o el velero.

Cuando las nubes o la niebla tiñen de blanco y gris el agua y el cielo, y la luz deja de presentar los colores propios del sol y su claridad, el contraste es lo de los oscuros de tinta sobre la blancura de la leche y de los colores intensos de las construcciones y los ingenios del hombre sobre los grises ilimitados.



Figura 40. GUSTAVE COURBET, *Mar en calma*, 1866

5.2.3.2 El mar violento

Mientras el mar en calma se separa del cielo, el mar tempestuoso parece unirse con él y acontecer un solo medio en el que cualquier objeto queda rodeado y a merced de sus movimientos.

A menudo en el mar violento el hombre, el barco, la barca o el faro reciben los embates del agua salada y encrespada de mil colores. En ella, el paisajista proyecta su pasión. Imagen típica del Romanticismo, que tuvo a Turner como máximo exponente.

Viendo uno de los numerosos cuadros de mar agitado de Turner, podemos establecer fácilmente relaciones con el poema de Swinburne:

Venga a mí el mar que es mi nodriza, venga a mí el mar que es verde y espumoso/ que se aferra al corazón con más fuerza que otra cosa y me ofrece el más generoso de los pechos; /me canta la más imperiosa de las canciones de amor; me otorga la más brillante luz del sol; / hace sonar para mí la más tormentosa trompeta, para mí la de más dulces acentos. (En Bachelard, 2011: 246)

Pintando el mar en movimiento el paisajista no tiene que atender a la imperiosa necesidad de mantener el pulso firme para representar la recta del horizonte, y los planos de profundidad se suceden sin tantas sutilezas.

Un barco en medio de la tormenta, por ejemplo, se convierte en aquello humano en el paisaje, pero también en el elemento sólido y rectilíneo, geométrico, atacado por el caos atmosférico y acuático. El mar violento es en este caso el enemigo, la fuerza poderosa que puede hacer sucumbir la vida del hombre. El pintor que sueña con el barco en la tormenta construye una imagen emotiva símbolo de una lucha y a menudo de una soledad. Así sucede en el cuadro del pintor pre-romántico inglés Peter Monamy: *Ships in Distress in a Storm* (figura 41).

Mientras el mar en calma tiene en la lejana línea de horizonte su recta, el mar violento sólo tiene en los posibles objetos que contiene el contrapunto geométrico y rectilíneo, como si fuera un contrapunto racional en el caos emotivo.



Figura 41. PETE MONAMY, *Ships distress in a storm*, 1720-30

5.2.3.3 El lago y las aguas quietas

Un lago es el rasgo más bello, y más expresivo del paisaje. Es el ojo de la tierra; al mirar en su interior el observador mide la profundidad de su propia naturaleza. (Thoreau, 2013: 197)

[...] cualquier estanque tiene dos colores: el que se aprecia a distancia y otro, más preciso visto desde cerca. El primero depende más de la luz e imita al cielo. En días claros, durante el verano, las aguas parecen azules de cerca, especialmente si están agitadas, y a gran distancia todas parecen iguales. En días de tormenta el agua toma muchas veces un oscuro tono de pizarra. (Thoreau, 2013: 188)

El estanque o el lago, la superficie de agua dulce en la tierra tiene, más allá de las similitudes propias del medio acuático con otras formas de aparición del líquido en el exterior y de su representación en colores y tratamientos parecidos, unas especiales significaciones, que, según Bachelard, están cerca del sueño profundo o de la propia muerte: “El lago de aguas durmientes es el símbolo de ese sueño total, de ese sueño del que no queremos despertarnos, de ese sueño guardado por el amor de los vivos, acunado por las letanías del recuerdo.” (Bachelard, 2011: 104)

La melancolía asociada a las aguas estancadas o de flujos lentos, es más que una emoción, es un sentimiento poético, que no se produce en otros elementos. La *Ofelia* de John Everett Millais, en un río revuelto y caudaloso, no podría flotar inerte en la superficie, no se podría ver envuelta por el mismo misterio en otro espacio y otro medio: “El agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales”. (Ídem: 90)

No olvidemos al respecto de la vinculación que se establece con la muerte y las aguas mansas, que la barca de Caronte en el gran cuadro de Patinir atraviesa una superficie de aguas quietas, las mismas que inunda *La Isla de los muertos* de Arnold Böcklin. El paisaje de fondo en *La muerte de la Virgen* de Andrea Mantegna es eminentemente acuático.

Pero las aguas quietas también permiten a Narciso contemplarse, crear un espejo que es, en este caso, menos nítido y brillante que nuestros espejos. La imagen reflejada en el agua es siempre un grado más oscuridad o velada que la que origina el reflejo. Esto lo sabe todo paisajista amante de pintar los reflejos.

La fascinación que ejerce la doble imagen no se repite en ningún otro elemento de la naturaleza.

Los reflejos en las aguas calmas plantean una problemática de repetición de formas y colores, pero en un espejo que, a diferencia del nuestro, es un espejo ondulante e imperfecto.

La repetición del reflejo trae implícita una simetría y una proporción, a la vez que plantea fijar los reflejos de las cosas en un determinado punto en relación con su original, si es que sale en la escena. La simetría tiene como eje la línea divisoria entre agua y tierra. Esta se presenta a la vez como encuentro entre contrastes, encuentro de líquido y otra cosa, entre cosa y su reflejo.



Figura 42. ANDREW WYETH, *Jupiter*, 1998

5.2.3.4 El río que fluye

Solía quedar-me de pie a orillas del Concord, observando el ritmo de la corriente, emblema de todo viaje, que obedece la misma ley del Universo, el Tiempo y todo lo creado. Las hierbas del fondo, que se inclinaban suavemente con la corriente, agitadas por el viento acuoso, aún se erigen donde se hundieron sus semillas, pero pronto morirán y bajarán por el río como ya hicieran otras. Los guijarros brillantes, poco ansiosos por mejorar su condición, las astillas y las hierbas, y en ocasiones los troncos y los tallos de los árboles que pasaban flotando, cumpliendo con su destino, todos eran elementos por los que sentía un particular interés, hasta que por fin me decidí a lanzarme a su corriente y flotar hacia donde me llevase. (Thoreau, 2014: 17)

Si en literatura y en cine el río es un elemento que sostiene él solo numerosos argumentos (*Musketaquid* de Henry David Thoreau, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad...) El río que fluye, la fuente, la cascada y otras aguas en movimiento, en pintura de paisaje, son elementos contradictorios. En efecto, la imagen de la pintura para su movimiento de una manera antinatural, congelándola y deteniendo la esencia material y activa.

El río, en concreto, como cada una de las otras imágenes, tiene una potencia simbólica concreta, relacionada en este caso con *el Panta rei* de Heráclito. Todo fluye, todo se mueve, todo cambia, también la vida del hombre.

El río es un camino de agua que nos remite a nuestro viaje pero por donde paradójicamente no se puede andar... Sumada a esta condición de vía que nos recuerda nuestro destino, es también una barrera a veces infranqueable para el ser humano cuando este se encuentra en el paisaje, que tiene que cruzarlo a través de un puente o de un paso.

En el paisaje, el río es también pues un corte en la tierra. Todo corte determina dos partes, una frontera. Pero en el corte que hace el río no se separan dos mundos sino que únicamente un mismo espacio queda dividido en dos.

Así, como vemos, los paisajes donde hay un río son paisajes partidos por dos y que traen las aguas hacia uno de los lados, pero sólo potencialmente al hombre, puesto que el río es objeto de fuga, como el camino, pero el hombre necesita una embarcación para bajar o remontar el río.

El río, por lo tanto, proyecta hacia algún lugar pero no invita necesariamente al hombre a emprender esta dirección, como no sea con la mirada, y a la vez separa dos espacios contiguos, como en el paisaje detrás *La Virgen del Canciller Rolin*, de Jan Van Eyck.

En este, el pintor parece querer interponer una frontera y querer separar en el paisaje lejano los dos espacios que no separa en el interior, donde Canciller y personajes celestiales (Virgen y compañía) comparten habitáculo sin línea divisoria. Así pues, una dualidad (Canciller/Virgen) acompa-

ñada por otra dualidad (Interior/exterior) y el último de esta última por otra dualidad en forma de dos espacios paisajísticos unidos por un puente (elemento este al que haremos referencia más adelante).

Mientras en las otras formas en que aparece el agua en el paisaje, esta se expande, en el río se canaliza. El pintor de ríos quiere tener controlado al espíritu, claro el destino, dividido el espacio.

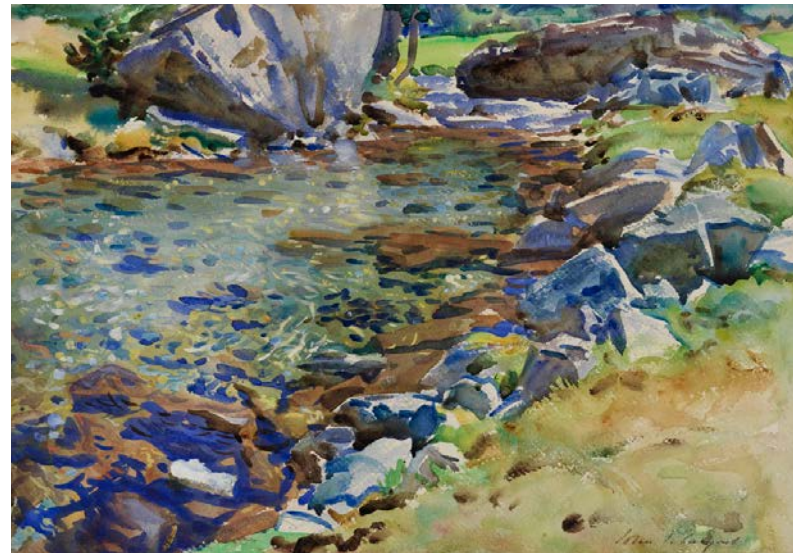


Figura 43. JOHN SINGER SARGENT, *Stream and rocks*, 1901-8

5.2.4 del fuego (de los estados del paisaje)

El movimiento del espíritu es como el del fuego, ascendente.

(Claude St.Martin, en Bachelard, 1975: 64)

De todos los elementos, convendremos que el fuego literal es a priori el más infrecuente, y casi anecdótico, en la pintura de paisaje. Efectivamente, su presencia se reduce a contados casos, sobre todo si lo comparamos con la de los otros elementos.

Contamos con los trabajos de Turner sobre los incendios de los edificios de Westminster, la presencia menos protagonista en cuadros como *El paso de la laguna Estigia* de Patinir, y otros cuadros en el que se quieren representar las llamas del infierno (en alguna obra de El Bosco, por ejemplo). También aparece el fuego asociado a la figura de la montaña en el tema del volcán.

En todos ellos el fuego es punto intenso de luz cegadora de colores cálidos.

Así pues, el fuego, como elemento literal, acostumbra a aparecer en el paisaje como lo pueden hacer algunos meteoros, a los que después nos referiremos. En pocas ocasiones lo reconoceremos como protagonista.

De hecho, como sabemos, cuando el fuego aparece en el paisaje real, lo hace para destruir. El fuego convierte al paisaje en ceniza, siendo elemento de enorme dramatismo, violento, alejado por lo tanto de la mayoría de poéticas típicas del paisaje.

Sin embargo, si ampliamos el abanico y consideramos la presencia del fuego no tanto ya desde un punto de vista literal sino como una fuerza elemental de base que produce transformaciones, fuego como temperatura y como luz que anima determinadas poéticas, entonces comprobaremos rápidamente que el elemento fuego no resulta anecdótico, sino que de hecho es constante e imprescindible.

La dialéctica entre fuego (entendido en este sentido) y otras cosas, sean estas otros elementos, componentes o condiciones del paisaje es mucho más frecuente.

La dialéctica entre el fuego y la luz, entre llamas y vegetación, entre fuego y temperatura cromática, además, ya nos conducirían a otra percepción más amplia.

La imagen de las llamas, por ejemplo, anima buena parte de la obra de Vincent van Gogh. Es sencillo reconocer la presencia de este elemento en sus cipreses, en sus campos, incluso en las ondulaciones de los campos y los cielos, en estrellas nocturnas que parecen virutas expandidas por el fuego, en remolinos de aire calentado, de pasión emotiva.

Nos podemos acordar del texto de Maeterlinck:

El árbol puede llegar a ser una llama floreciente, el hombre una llama hablante, el animal una llama errante. (En Bachelard, 1975: 65)

Bachelard dedica dos obras enteras al fuego y a las llamas ^{XIV}, poniendo de manifiesto que éstos se proyectan poéticamente mediante estas dialécticas. Así lo hace mayoritariamente en la pintura de paisaje.



Figura 44. J.M.W. TURNER, *The Burning of the Houses of Lords and Commons*, 1834-5

5.2.4.1 La Luz

Habiendo ampliado el espectro y pensando en la luz, entonces este elemento adquiere condiciones gigantescas.

La luz en el paisaje tiene una importancia capital. Todas sus variables (procedencia, intensidad, color, inclinación) son factores que intervienen decisivamente en la lectura que haremos del objeto.

En cuanto a la procedencia hay tres condiciones, como también apuntaba Leonardo:

Para el ojo, las condiciones de luz y sombra son tres: De éstas la primera comparece cuando el ojo y la luz están de un mismo lado de un cuerpo visto; la segunda cuando el ojo está delante del objeto y la luz de canto, de suerte que la línea que se extiende desde el objeto al ojo, y la que se extiende desde ese mismo objeto a la luz, engendren en su confluencia un ángulo recto. (Leonardo, 2013:165)

Este es un aspecto muy importante y nada banal, puesto que, un mismo tema, puede mostrarse de manera absolutamente diferente en función de la luz con la que se presente. Esto lo demostró perfectamente Monet con su serie sobre la Catedral de Rouen.

En nuestra actividad como pintor, hemos tenido la oportunidad de comprobar muy a menudo como cambia el aspecto y las sensaciones de un objeto paisajístico sólo con la luz y con la posición del ojo (ver los ejemplos relacionados con esto en el apartado 8, las figuras 169 y 170 por ejemplo).

A las horas del día, que después detallaremos, tendríamos que añadir las diferentes condiciones lumínicas referidas por una parte a la posición respecto del paisaje pintado, del otro a cómo afecta a las condiciones lumínicas otras cuestiones, como por ejemplo los cambios estacionales, a los que nos referiremos más adelante, o a los tipos de luz.

Respecto a los tipos de luz añade Leonardo:

De entre las luces que iluminan cuerpos opacos se denomina particular a la primera, así el sol o alguna otra luz de ventana o de fuego; la segunda es universal, tal como ocurre en los días nublados o con niebla y cosas tales; la tercera es compuesta, esto es cuando al alba o al ocaso el sol está oculto bajo el horizonte. (Ídem:166)

Debido a que la luz, en el paisaje, proviene del cielo y nunca de la tierra o el agua, tenemos que volver a hablar del cielo y de su luz. De hecho, aire y fuego se relacionan como par de principios activos, sobre los principios o elementos pasivos tierra y agua.

Lo primero que se hace necesario afirmar es que el cielo tiene muchísima luz y esta luz casi siempre es superior a todo el que hay en la parte inferior del cuadro excepto en objetos claros o brillantes tocados directamente por los rayos solares o luces de fuego o artificiales.

John Ruskin trata este fenómeno al menos en un capítulo titulado *La luz turneriana* (En *Pintores modernos* que aquí referenciamos en nuestra edición en castellano de 1920).

En este capítulo afirma:

[...] el cielo, considerado en conjunto, con sus luces y sus sombras, es más luminoso que la tierra, más luminoso que el objeto más blanco de la tierra, si no recibe directamente los rayos del sol. Esta es generalmente la ambición de los más elevados pintores, el expresar esta verdad. No hay, en efecto, medio más sencillo y más seguro, para hacer a un cuadro interesante, que el de oponer la luz del cielo a la oscuridad de la tierra. Que vuestro cielo sea sereno y luminoso, y que árboles, montañas, torres sombrías o cualquier otro objeto terrestre se destaquen valientemente sobre este fondo. El espíritu del espectador aceptará con gratitud la verdad sublime y solemne que afirmaréis así. (Ruskin, 1920: 185)

5.2.4.1.1 Las horas del día

El hecho es que uno ve las cosas con ojos diferentes según el momento. Se tienen ojos diferentes por la mañana y al atardecer. Nuestra manera de ver depende también de nuestro estado anímico. Esta es la razón por la que el mismo motivo puede ser percibido de tantas maneras diferentes, y en esto está todo el interés del arte. (Munch, 2015: 86)

Cuando estamos hablando de luz en relación con las horas del día, en unas condiciones meteorológicas que permitan ver el cielo más o menos sereno, está claro, tenemos que definir seis tipos de luz genéricos:

Cuando el sol todavía no ha salido o ya se ha puesto (salida y puesta de sol), cuando el sol hace poco que ha salido o cuando le queda poco para ponerse (la típica luz rosada o anaranjada, depende del caso, en rayos casi horizontales) cuando, acercándose a mediodía o bien alejándose, el sol ilumina con rayos oblicuos que son más dorados por la tarde y más fríos y luminosos por la mañana, la luz vertical del mediodía (esencialmente la del verano), la luz inmediatamente anterior a la de la salida o la puesta de sol (o, dicho de una manera, la que está entre ésta y la noche, que algunos han denominado “hora azul”) y, finalmente, la luz nocturna, en la noche cerrada, que tendría sus propias variaciones gracias a las estrellas, la luna y las auroras boreales.

De éstas, la primera de la mañana es una luz que diríamos que prácticamente varía sólo en lo psicológico de la del atardecer, además de la procedencia en el horizonte, ya que ambas tienen la característica esencial que aquello más claro del paisaje es el cielo siendo lo demás bastante más oscuro. También que la luz que da a los objetos es difusa y no fuerte y focalizada. Permite ver con claridad maravillosos matices de color, mientras que no participa del carácter escultórico de la luz intensa. Esta luz la encontramos en bastantes cuadros de autores pioneros del paisaje. Es una luz con un carácter celestial, la más incorpórea, misteriosa y melancólica. Requiere por parte del pintor trabajar con los objetos (excepto los más claros) sumidos en una cierta penumbra. A menudo éstos contrastan fuertemente con el cielo. Así mismo permite incluir luces artificiales y la luna y estrellas en el cielo.

La luz de los primeros rayos de sol y la de los últimos es una luz teñida a menudo de dorado, y a veces de rojo o naranja. Es una luz bellísima, dramática, que, por su ángulo, crea sombras alargadas y profundas, muy a menudo de varios colores azulados, violetas e incluso verdosos. Luz huidiza y breve, pero de recuerdo sublime, une todos los objetos confiriéndoles un aspecto teatral y embelleciendo y revelando cosas aparentemente insignificantes.

Respecto a la luz de la mañana, escribía recientemente David Hockney:

Esa mañana, el paisaje del condado de Sussex lucía bellamente iluminado por un sol veraniego. El sol y el ángulo de incidencia de la luz están siempre cambiando de posición, sobre todo en los climas septentrionales. También fluctúa la calidad del aire. Un día los árboles parecen siluetas en carboncillo y otro aparecen entre la niebla como en un dibujo en tinta china. A la luz horizontal del amanecer o del atardecer se hacen muy esculturales. La luz no sólo crea el drama ante los ojos del espectador, sino que parece, además, indisociable del estado de ánimo. El gris invernal convoca la depresión. El sol brillante de una mañana de verano, por el contrario, no es sólo símbolo del júbilo: parece la emoción en sí misma, el regocijo en forma visible. (Hockney, 2011: 216)

Efectivamente, la luz matinal es clara y brillante, invita al trabajo porque es llena de energía, igual que pleno de energía acostumbra a estar el espectador. También parece hablar de esta luz Leonardo en este pasaje:

Cuando con buen tiempo el sol está al mediodía, más bello es el azul de los paisajes que a cualquier otra hora, pues el aire está limpio de impurezas. Y si a esa hora contemplas un paisaje verás los árboles de un hermoso verde en su contorno y oscuras sombras en su centro. (Leonardo, 2013: 337)

La frescura de esta luz es su principal virtud, el principal defecto es la falta de dramatismo, puesto que la hora del día condiciona un estado de ánimo y podríamos decir que la mañana es la juventud del día, y como tal fresca y entrañable, pero también un poco vacía. Además, se va proyectando poco a poco hacia el mediodía, la luz del cual, en verano, en nuestro país mediterráneo, es cegadora y poco definidora de formas y espacios, creadora de sombras oscuras y cortas, de contrastes de luz exagerados, donde el color prácticamente desaparece, sumiendo al paisaje en lapso de tiempo improductivo estéticamente hablando, en un momento en el que podríamos afirmar que el exceso de luz es falta de luz.

La luz de la tarde, en cambio, reúne la intensidad y duración de la de la mañana pero sumando un componente más suave, más maduro. Permite una contemplación serena pero sabiendo que después vendrá el drama, las últimas luces y finalmente las tinieblas, así que esta visión contiene una semilla dorada.

Cuando ya hemos dejado atrás casi del todo el drama con el que el sol nos deja cada día o bien cuando todavía no empieza a reclamar su protagonismo de manera definida, tenemos “la hora azul”, que no es tanto una hora como un lapso pequeño de tiempo, que mantiene sumidas a las cosas en una atmósfera oscura y profunda en azules. Esta hora permite contrastar interiores claros y anaranjados con los exteriores azules, permite coger al último color intenso antes de la negrura de hollín de la noche.

Lo que está privado de toda luz es pura tiniebla; siendo la noche de tal condición, si pretendes representar una escena nocturna, deberás disponer un gran fuego; de suerte que aquellos cuerpos oscuros más próximos a dicho fuego, más se teñirán de su color, pues cuanto más cerca está una cosa de la luz tanto más participa de su naturaleza. (Leonardo, 2013: 413)

En último lugar tenemos la noche, la noche oscura y profunda, que aparentemente plantea un problema difícil de solucionar: si no hay luz ni color como puede haber paisaje?. Pero a nuestro socorro aparecen recursos rápidamente, para ayudarnos a vehicular los contenidos de la noche reveladora, empapados de significados y misterios ocultos por el velo del sueño.

Los grandes cuadros románticos recurren a la luz de la luna y, a nuestro socorro y ayuda aparecen también las luces humanas y las estrellas.

5.2.4.2 La meteorología

The clarity and cloudiness of the real landscape should be studied from a distant view. From near by the scene appears patched and cramped, and all distinctions between light and shade and the visible and the invisible are lost. (Kuo Hsi, 1935: 36)

Exceptuando las condiciones meteorológicas excepcionales que suponen los meteoros, por el que respeta a la luz, la distinción meteorológica fundamental es entre tiempo soleado y tiempo tapado.

Efectivamente, cuando hablamos de pintura de paisaje diurna tenemos que definir rápidamente si aquel paisaje se verá iluminado por el sol directo (cuando este está iluminando directamente el objeto u objetos del cuadro) o indirecto (cuando no llega la luz del sol directamente pero sí una parte importante, por ejemplo como en las condiciones en que el sol está tapado por algún objeto como por ejemplo una montaña en el atardecer) ambas de un cielo sereno (aunque sólo sea en parte); o bien esta luz será la blanquecina y gris propia de los cielos tapados.

Las primeras favorecen el contraste de la luz y el color, así como la delimitación de los objetos y espacios, y la expresión de su volumen, la segunda unifica en grises la mayoría de objetos, favoreciendo la conexión entre partes pero diluyendo los contrastes y la vibración. Los objetos se igualan, los paisajes transmiten generalmente un estado de ánimo más triste, apagado.

La mayoría de paisajistas prefieren el tiempo sereno con la luz directa o indirecta del sol a las grisuras del tiempo tapado, a pesar de que, sobre todo en zonas con clima poco soleado, abundan los paisajes grises. A destacar que en la pintura china siempre parece que esté tapado, como en los paisajes de última época de Corot.

5.2.4.2.1 Los meteoros

A continuación citaremos y desarrollaremos brevemente varios de los meteoros más habituales en la pintura de paisaje.

5.2.4.2.1.1 El arco iris

El arco iris es a menudo el símbolo del puente entre el cielo y la tierra. Expresa siempre y en todo lugar unión, relación e intercambio entre ambos. (Chevalier, 2015: 137)

Además del significado simbólico, este arco interviene formalmente de manera decisiva en el paisaje añadiendo un componente geométrico curvo y añadiendo una variación cromática de la que se difícil sustraerse: La curva liga el paisaje, el arco es pura luz. Son especialmente destacables los que realizó Caspar David Friedrich, como *Gebirgslandschaft mit Regenbogen* (Paisaje de montaña con arco iris). El español Darío de Regoyos también trabajó el tema en cuadros como *Arco iris sobre el puerto*.



Figura 45. JOHN CONSTABLE, *Landscape and double rainbow*, 1888



Figura 45a. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Paisaje con arco iris*, circa 1810

5.2.4.2.1.2 La niebla

La niebla simboliza lo indeterminado, la fusión de los elementos aire y agua, el oscurecimiento necesario entre cada aspecto delimitado y cada fase concreta de la evolución. (Cirlot, 1988: 324)

La representación completa de la niebla en un cuadro sume el paisaje en la indeterminación y el misterio. Desaparecen los contornos definidos, el claroscuro contrastado. Se extiende una gran capa blanquecina, que requiere del pintor un cierto control en los grises y en el uso de los blancos.

Por otro lado, lo más habitual es el uso restringido de la niebla, en forma incompleta, más que una niebla extensa en todas partes. En este aspecto es muy conocido el uso que hacen los paisajistas chinos en la representación de un paisaje de montaña:

(...) Now that portion of a mountain which is covered with mist is invisible, while that other portion which is untouched by mist is visible. Aspects of the Mountains are dependent upon the absence or presence of mists. Without haze and mist there is no division of hidden or apparent parts. (Kuo Hsi, 1935:44)

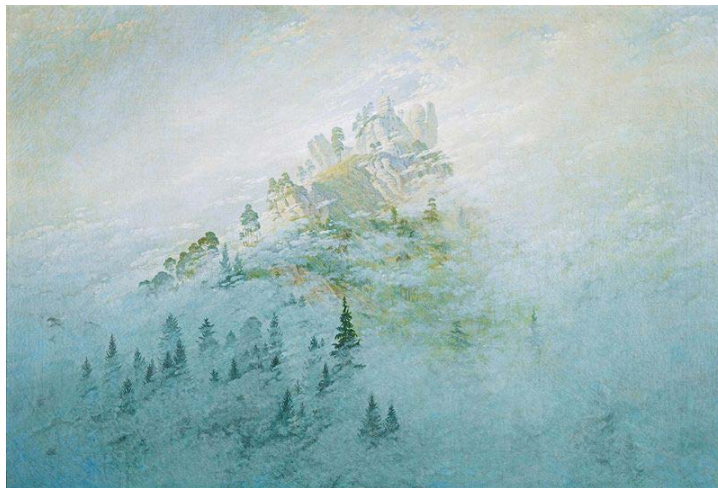


Figura 46. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Niebla matutina en las montañas*, 1808

Figura 48. CAMILLE COROT, *La ráfaga de viento*, 1865-70

5.2.4.2.1.3 El relámpago

Se trata aquí de una imagen sensible de la trascendencia: en el cenit, es decir, en la cima de la bóveda celeste, en el “Centro del mundo”, allí donde son posibles la ruptura de los niveles y la comunicación entre las tres zonas cósmicas, el Sol (=el Tiempo) permanece inmóvil para “el que sabe”; el nunc fluens se transforma paradójicamente en nunc stans. La iluminación, la comprensión, realiza el milagro de la salida del Tiempo. El instante paradójico de la iluminación se compara en los textos védicos y upanisádicos al rayo. Brahmán se comprende inmediatamente como un rayo. “En el rayo la Verdad”. Se sabe que la misma imagen: rayo-iluminación espiritual, se encuentra en la metafísica griega y en la mística cristiana. (Eliade, 1955: 82)

El maestro Urgell prometió pintar un cuadro lleno de truenos y rayos y lluvia y granizada; una tempestad deshecha, y será curioso ciertamente verle practicar el fenomenismo. (Opisso, 1977: 194)

Tenemos representaciones puntuales del relámpago en el paisaje, la más famosa de las cuales sea probablemente la de *La tempestad* de Giorgione.

Lleva implícita la representación de la tormenta y de nubes negras, así que también de cierta falta de luz en el cielo. Expresa un momento de tensión y de iluminación repentina que tendría su paralelo en la representación de un árbol hiberna recortado en el fondo, pero a la inversa en su valor lumínico, puesto que aquí el árbol sería de pura luz blanca.



Figura 47. GIORGIONE, *La tempestad* (detalle), 1508

5.2.4.2.1.4 El viento

La representación del viento viene dada de manera indirecta por sus efectos sobre las cosas pero también es posible describirlo mediante lenguaje gráfico en espiral, tal y como hizo Van Gogh en su famoso cuadro de *La noche estrellada* (figura 34)

A propósito de esto escribía Leonardo:

Para representar el viento, amén de doblar las ramas y volver sus hojas hacia donde el viento sopla, se han de fingir torbellinos de fino polvo mezclado con aire turbio.

Al doblarse sus vástagos, todas las hojas que perdían sobre el suelo se agitan en la rama y se orientan en la dirección del viento, de suerte que su perspectiva se invierte. [...]

Los árboles sacudidos por la fuerza de los vientos se doblar hacia donde el viento sopla; pero cesado ya este, se doblar en dirección contraria, esto es con un movimiento reflejo. (Leonardo, 2013: 343)

El viento tiene una fuerte carga poética que transporta el observador del paisaje a la exaltación. El viento implica dinamismo: movimiento en el espíritu y en las emociones. Añade un carácter de reflexión existencial al paisaje, puesto que somete sus objetos a los embates de una causa externa que lo sitúa en una situación de la que es imposible huir, a no ser que se abandone el paisaje y se cambie por el recogimiento del refugio casa o cueva.



Figura 48. CAMILLE COROT, *La ráfaga de viento*, 1865-70

Así Thoreau, de viaje en barca con su hermano, lo escribía en *Musketaquid* :

El viento, que hacía crujir los robles y los avellanos, parecía una persona desvelada y desconsiderada que, a media noche, se mueve de aquí para allá, poniendo las cosas en orden, a veces removiendo incluso cajones enteros de hojas con un soplido. Parecían estar organizándose a toda prisa preparativos en la Naturaleza al completo, como si llegase un visitante distinguido: un millar de sirvientas se encargaría de barrer todos sus pasillos durante la noche, y un millar de ollas tendría que hervir para el festín del día siguiente. Tal era el bullicio entre susurros que parecía haber diez mil hadas volando para coser en silencio la alfombra nueva que revestiría la tierra y las flamantes cortinas que adornaban los árboles. Luego el viento se calmó y se extinguió, y nosotros, como él, volvimos a sumirnos en el sueño. (Thoreau, 2014: 309)

En su representación, el carácter envolvente aconseja un tratamiento distante:

The wind and rain of the landscape are best studied at a distance; at close range, the intricacies of their motions interfere with the artist's comprehension of the scene as a whole. (Kuo Hsi, 1935: 36)

5.2.4.2.1.5 La lluvia

Como leíamos en la anterior cita de Kuo Hsi, viento y lluvia están íntimamente ligados, pues modifican decisivamente el aspecto y percepción del paisaje sin ser propiamente objetos, sino sólo condiciones meteorológicas. Escribía Leonardo, pintando un paisaje completo, casi turneriano:

Si quieres representar una tempestad, considera y dispón con acierto sus efectos cuando el viento, soplando sobre la superficie del mar y de la tierra, remueve y arrastra consigo todas aquellas cosas que no están firmemente ancladas a la masa universal. Para bien representar esta tormenta, harás primeramente nubes rotas y desgarradas que siguen el curso del viento en compañía de los remolinos de arena que aquél arranca a las playas del mar, y de las ramas y hojarasca que, levantadas por el poderoso furor del viento, se diseminan por el aire junto con otras muchas cosas livianas. Árboles y hierbas se doblarán hasta el suelo como si quisieran seguir el curso del vendaval: las ramas, desviadas de su natural orientación, y las hojas, enmarañadas y vueltas del revés. (...)

El mar, turbulento y tempestuoso, parezca rebosante de agitada espuma por entre las elevadas ondas, mientras el viento levanta la espuma más fina hasta el aire arremolinado, engendrado así una como densa y envolvente niebla. (...)

Harás pavoroso el aire por gracia de las oscuras tinieblas que engendran el polvo, la niebla y las espesas nubes.

(Leonardo, 2013: 414)

A diferencia del viento, la representación vendrá dada por una trama gráfica principalmente en forma de líneas cortas. También se puede hacer una representación de cortinas de agua en la lejanía. No podremos representarla por la humedad sobre las cosas, puesto que el agua, como hemos visto, está presente habitualmente y sólo pintándolas mojadas no conseguiríamos el efecto.

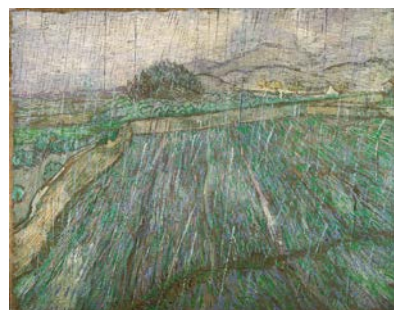


Figura 49. VINCENT VAN GOGH, *Lluvia*, 1880-90

5.2.4.2.1.6 La nieve

A parte de su relación con lo caído del cielo (lluvia, rocío, rayo), de carácter numinoso, ligado al simbolismo de la altura y de la luz, la nieve, ya caída y cubriendo la tierra, podría simbolizar una sublimación de la propia tierra. Así, contrapuestas al cielo forma un eje blanco-azul o azul-blanco (en su descenso) que tiene un evidente carácter místico, hierogámico. (Cirlot, 1988: 324)

La nieve es otro de los elementos que modifican absolutamente el paisaje. Fascinando por su condición de pureza y de claridad. Recubre extensiones y oculta los objetos. Deslumbra y transforma. La nieve permite mantener el paisaje en la luz del blanco, la sensación del cual será siempre fría, como el propio objeto. Por este motivo tiene un doble aspecto, como el mar, de atracción y de repulsión. Atrae por la pureza, pero repele por la gélida sensación que lleva implícita.



Figura 50. CLAUDE MONET, *La urraca*, 1868-69

5.2.4.2.1.7 El hielo, el iceberg

Mención especial merece el hielo, superficie dura e hiriente, trabajada cómo es muy conocido por pintores como Caspar David Friedrich. Pero sobre todo queremos destacar un elemento característico en el paisaje marino fuera de nuestras latitudes templadas: el iceberg.

Este objeto del paisaje se constituye como pequeño islote inhabitable, puro, arisco, blanco.

Resulta fascinando ver como confluyen en este objeto las características simbólicas de la nieve sumadas a las de la roca solitaria o del islote.

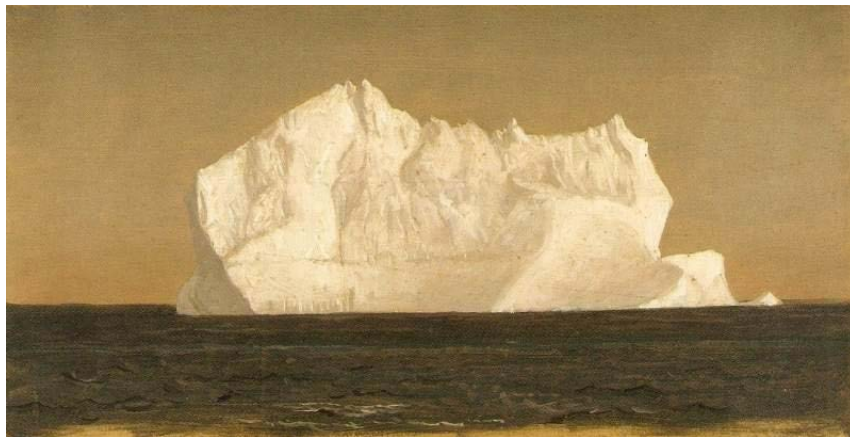


Figura 51. FREDERIC EDWIN CHURCH, *Iceberg flotante*, 1859

5.2.4.2.1.8 Los rayos de luz

En numerosos paisajes aparecen rayos de luz. Evidentemente su presencia trasciende la mera anécdota formal para acontecer símbolo. Y es prácticamente imposible no ver un componente divino, incluso religioso, puesto que, cuántas veces los rayos de luz no han sido representados como manifestación visible de un poder superior, de una revelación divina o de una epifanía en nuestra cultura occidental? . Es habitual ver rayos solares de luz apareciendo de atrás las nubes o las montañas, pero pueden aparecer de atrás otros objetos, otorgándole un carácter casi sagrado. De detrás de un árbol, por ejemplo, o de un cordero.



Figura 52. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *El altar de Tetschen*, 1807

5.2.4.3 Las estaciones

Es clara la relación entre estados de ánimo y emociones en el transcurso de las estaciones del año, y, definitivamente, tiene una importancia capital en la percepción y el significado del paisaje y de todos sus elementos, en especial, está claro, los que quedan totalmente modificados en su apariencia por el decurso de los cambios estacionales:

The clouds and atmosphere of the real landscape are not the same throughout the four seasons. In spring they are bright and harmonious; in summer dense and brooding; in autumn thin and scattered; in winter dark and gloomy.) When an artist succeeds in reproducing this general tone and not a group of disjointed forms, then clouds and atmosphere seem to come to life. (Kuo Hsi, 1935: 36)

Las montañas primaverales ciñen una guirnalda de nubes y vapores; allí el hombre se siente alegre. Las montañas de verano rebosan de frondosidades umbrosas; allí, el hombre está en paz. Las montañas de otoño están serenas mientras caen las hojas; el hombre parece grave y solemne. Las montañas de invierno están cargadas de nubes oscuras y espesas; el hombre permanece lejano y silencioso. (Guo Xi, en Cheng, 2012: 159)

Los efectos de las estaciones en el paisaje son más significativos en los que tienen mayor contenido de objetos naturales (en los que abundan árboles y plantas), y mucho menos en los que no tienen esos elementos, o en menor grado tales como el paisaje urbano.

5.3 Componentes antropológicos

Desde nuestras ventanas abiertas a los amaneceres homéricos y a los crepúsculos preñados de mañana tenemos el espectáculo alentador de los puertos, de las fábricas y de todos aquellos paisajes geometrizados que en ciertas zonas periféricas hacen pensar en el mar próximo. El aullido de las sirenas que llaman nos rememora a horas fijas nuestro destino espléndido de viajeros. (De Chirico, 1990: 31)

(...) hombres y obras humanas han de aparecer en tales imágenes en tanto determinados por la naturaleza de la Tierra, y es cosa sabida empíricamente hace mucho que, por ejemplo, un edificio recién pintado con sus agudos perfiles no pega nada en una pintura de paisaje, precisamente por una contradicción interna a ese respecto, o que encajan más en ella figuras humanas que indican vida en la Naturaleza (como por ejemplo cazadores o pastores) que digamos héroes homéricos y similares. (Carus, 1992: 128)

(...) ferries and bridges indicate human activities; fishing boats and tackles indicate the purposes of men. (Kuo Hsi, 1935: 37)

Todo objeto antropológico situado en un paisaje natural lo determina decisivamente. Determina significando (aspecto externo) y significado (simbolismo, resonancias) del mismo.

Un objeto antropológico acostumbra a convertirse verdaderamente en el “tema del cuadro”, por encima de los objetos naturales. Existe un número ilimitado de objetos antropológicos pero existen categorías mayoritarias.

5.3.1 Arquitecturas en el paisaje. La casa en el espacio

Estando en la villa solo en mi recogimiento (...) con el alma, sin mover ninguna parte del cuerpo, imagino todas las partes del océano, abrazo esta bola redonda que se llama Tierra, descubro cuántos mares la inundan, cuántos lagos la bañan, cuántas islas, puertos, arrecifes, montañas, llanuras, castillos, ciudades, provincias y regiones existen. (Bartolomeo Taegio en Besse, 2010: 63)

Durante mucho tiempo, quien suscribe este escrito, ha hecho de la casa en el espacio el principal tema de su obra pictórica. Por lo tanto, se ve con suficiente coraje para definir y explicar de una manera bastante rigurosa los disparos más significativos de esta imagen pictórica.

Para empezar, tenemos que matizar que, en este apartado y contexto, genéricamente, entenderemos por casa cualquier edificio hecho por el hombre para ser habitado y, a veces, con otras funciones, desde una pequeña barraca en un gran edificio, desde una casa-faro en una casa colonial, desde un edificio esquinero en una fábrica o a un molino, una casa en ruinas, o un hotel. Casas de todos los estilos arquitectónicos y de todos tamaños y formas, colores y materiales; por lo tanto, edificaciones de todo tipo, eso sí, con la condición, en el supuesto de que nos ocupa, que se presenten aisladas o, cuando menos, como claras protagonistas del paisaje.

Cuando una “casa” es la protagonista única de un cuadro, todo el resto de elementos giran en torno a ella, y toda la tensión se resuelve en ella. Sea cual sea la proporción que ocupe en el espacio, el sentido de la obra recaerá en ella, en su configuración, naturaleza, carácter y relación con el espacio y elementos de otra naturaleza.

Mención aparte, por lo tanto, tendría el estudio de “la casa” en un cuadro con más objetos que le tomen protagonismo claramente (Por ejemplo, en un cuadro con un árbol en primer término, grande, y un paisaje lejano con una casa al fondo).

Todo cuadro de paisaje en que el claro protagonista es este, es un cuadro que trae a una cierta identificación del artista o del espectador con el edificio en cuestión, puesto que en él y principalmente en él, radica cómo hemos dicho el principal motivo de su existencia, su potencia simbólica, su proyección emocional.

Por lo tanto, y dado que en la realidad de los lugares y en el mundo de la imaginación existen tantas casas como grandes de arena en una playa, la elección del tema nunca será casual. Y provendrá más de la voluntad interior que de la arbitrariedad.

Todo empezará pues con el sueño de una casa y con una identificación con el sujeto:

Donde me sentara, podía vivir y por tanto el paisaje se irradiaba desde mí mismo. Qué es una casa sino una *sedes*, un asiento? (...) He descubierto muchos emplazamientos inmejorables para una casa, lugares que tal vez algunos encontrarían demasiado lejanos de la ciudad (...) Los futuros habitantes de esta región, dondequiera que levanten sus casas, pueden estar seguros de que no fueron los primeros. Una tarde era suficiente para que el campo se convirtiera en huerta, parcela forestal y pradera, y para decidir qué fuertes robles y pinos dejaría crecer ante la puerta(...). (Thoreau, 2013: 86)

De la casa onírica, soñada, a la casa poética o en la casa pintada y va poca distancia, en un proceso que va de la ensoñación a la creación de la imagen de la casa.

Gaston Bachelard, en *La Poética del espacio*, dedica todo un capítulo a los significados de la casa en la poesía (centrándose principalmente en la de la casa personal o familiar), y expresa multitud de ideas interesantes, que me permito la libertad de transcribir, puesto que, de hecho, sueño las mismas que se esconden detrás las apariciones de la casa en el paisaje^{xv}.

En primer lugar pone énfasis en el carácter de refugio de la casa, y de objeto que da estabilidad.

En el paisaje abierto, el gran paisaje terrestre y natural, la presencia de la casa es el elemento humano donde el alma puede salvarse de todo aquello inhóspito:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. (Bachelard, 1965: 37)

La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas las imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa. (Ídem: 48)

La casa, objeto geométrico y antropológico, es elemento que concentra significado, que siempre destaca en el paisaje por encima de los elementos naturales, sobresale de la Naturaleza aportando otras resonancias:

La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva.

La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama una conciencia de centralidad. (Ídem: 48)

Esto se multiplica, si es posible, en situaciones extremas, cuando la casa por ejemplo es casa en el invierno, en medio de la nieve y con la noche cerrada, entonces queda reforzada esta condición de intimidad:

(...) más allá de la casa habitada, el cosmos de invierno es un cosmos simplificado.

Es una no-cosa, en el estilo en que el metafísico habla de un no-yo. De la casa a la no-casa todas las contradicciones se ordenan fácilmente. En la casa todo se diferencia, se multiplica. La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad. En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación por la blancura universal. El soñador de casas sabe todo esto, siente todo esto, y por la disminución del ser del mundo exterior, conoce un aumento de intensidad de todos los valores íntimos. (Ídem: 73)

La casa es espacio habitable, hecho a la medida del hombre, hecho para protegerlo de la inmensidad:

En esta comunidad dinámica del hombre y de la casa, en esta rivalidad dinámica de la casa y del universo, no estamos lejos de toda referencia a las simples formas geométricas. La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico. (Ídem: 79)

No es extraño pues que se presente como centro, como elemento indispensable para sentirse protegido. Cuántas veces he hecho decenas de kilómetros, he visitado mil lugares y descartado uno y otro lugar en busca de una casa, sólo para proyectarme, para poder, como decía Hopper, “pintar la luz del sol en la pared de una casa...”

Un soñador de casas, las ve por todos lados. Todo le sirve de germen para sus ensueños de moradas. Jean Laroche dice también: Esta peonía es una casa vaga / Donde cada uno vuelve a encontrar la noche. (Ídem: 87)

Toda gran imagen simple es reveladora de un estado de alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad. (Ídem: 104)

Todo retiro del alma tiene, a nuestro juicio, figura de refugio. (Ídem: 172)

Por lo tanto, la casa es en cuanto a significado simbólico, figura de refugio, concentración y expresión de intimidad, elemento humano en el paisaje, que es espacio externo y cosmológico que rodea el ser íntimo, la conciencia humana representada no por una figura humana sino por su potencial habitáculo.

Sabemos cuándo viviríamos o no en una casa, cuando querríamos entrar y cuando no. Sabemos cuándo qué es *La casa de la pradera* o qué es la mansión hithcockiana de *Psicosis* de Hitchcock.

Mil formas, medidas, colores, estilos, épocas, materiales, situación, orientación, decoraciones, alturas, anchuras, posiciones, que determinan una proyección emocional, un potencial simbólico.

Si la casa en el paisaje, puede haber quedado definida en cuanto a su significado simbólico, miraremos ahora de concretar algo más, haciendo referencia a algunos paisajes pintados en que la casa es la clave, y que nos pueden servir, a la vez, para dibujar cuestiones formales en cuanto a su proyección en pintura de paisaje.



Figura 53. EDWARD HOPPER, *House by the railroad*, 1925

Edward Hopper hizo de la casa un objeto clave de su obra. También americano y contemporáneo suyo, encontramos interés por el tema en algunas piezas de Andrew Wyeth.

En el conocido *Casa ante unas vías* (fig. 53), la proyección psicológica nos trae a ver más que una simple anécdota habitable.

Se tiene que recalcar que la casa victoriana es, por sí misma rica en matices, formalmente interesante, más que una simple cabaña o caja de zapatos, está claro, pero podemos verla en directo o en cualquier fotografía o dibujo arquitectónico de representación y no nos causará el mismo efecto que en este cuadro de Hopper. Por lo tanto, tal y como queremos demostrar en este escrito, algo más tiene que haber que la simple descripción...

Nadie como Hopper había focalizado antes de este modo la atención en este objeto paisajístico. Si miramos precedentes, veremos que la casa se disuelve en el espacio paisajístico, se integra en la tierra, dialoga con los árboles, se proyecta en el cielo, yace modestamente al lado del camino que nos conduce, pintoresca... pero no adquiere un sentido psicológico tan potente, cargado de sentidos que se despiertan en el espectador en forma de sensaciones directamente relacionadas con la representación de las durezas ortogonales, contrastadas, en cierto aspecto trascendentes, de las ventanas en el interior, de las puertas dentro del alma, de las cortinas que ocultan o más bien velen las corrientes de un aire inmóvil, parado en una densidad próxima a la materia oleosa que conduce el pigmento, pero extrañamente cristalino, limpio.

Cada una de las categorías de las arquitecturas nos conduce a diferentes resonancias poéticas, a diferentes sentidos. Por ejemplo, algunas de estas categorías diferenciadas relacionadas con la casa, son el faro, el molino o la estación de tren, algunos de los cuales incluimos en los objetos antropológicos del viaje.

Queremos mencionar también las ruinas: un edificio en este estado proyecta la idea de destrucción relacionada con el tipo de edificio. Así, un faro en ruinas no tendrá la misma resonancia que una casa colonial, esta otra que un antiguo castillo, este otro que una vieja fábrica.... Cómo vamos comprobando, se combinan, en definitiva, diferentes sentidos y significados invisibles en cada objeto. A propósito de las ruinas románticas escribe Rafael Argullol: “Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad” (Argullol, 2006: 23)

5.3.2 La ciudad

En la construcción de las ciudades, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas, de los jardines y de los paisajes públicos, de los puertos, de las estaciones ferroviarias, etc., se encuentran las bases de una gran estética metafísica. (De Chirico, 1990: 43)

Junto a estas consideraciones, que retransmiten cierto entusiasmo por el paisaje hecho por el hombre, y que en el caso de la pintura de De Chirico traen a soluciones efectivamente urbanas, de geometrías duras, perspectivas exageradas y proyecciones de luces y de sombras en plazas porticadas, espacios sentidos más que habitables, pero hechos por el hombre, al fin y al cabo; podemos encontrar el desprecio de un naturalista, del hombre que, construyendo su refugio en medio de la naturaleza, va a parar en la ciudad sólo en alguna ocasión:

Al igual que paseaba por los bosques para ver a los pájaros y a las ardillas, paseaba por la ciudad para ver a los hombres y a los muchachos; en lugar del viento entre los pinos, escuchaba el traqueteo de los carros. (Thoreau, 2013: 177)

De la misma manera la figura del pintor paisajista se debate entre el paisaje creado por el hombre, que tiene su máxima representación en la representación de la ciudad, y un género propio, el paisaje urbano, y aquello mayoritariamente natural, que, aun pudiendo contener algún rastro humano (o inevitablemente, si se prefiere, teniendo en cuenta el mal de nuestros días) se proyecta hacia elementos y poéticas en general más asociales.

Es interesante tener en cuenta el componente significativo y dirigir de nuevo una mirada simbólica:

Según el análisis contemporáneo la ciudad es uno de los símbolos de la madre, con su doble aspecto de protección y de límite. Se ha emparentado en general con el principio femenino. De la misma manera que la ciudad posee sus habitantes, la mujer contiene en sí a sus hijos. Por esta razón las diosas se representan llevando una corona de murallas (...). En el Antiguo Testamento las ciudades se describen como personas; este tema aparece por otra parte en el Nuevo Testamento, donde la epístola a los Gálatas ofrece un precioso ejemplo: "La Jerusalén de arriba es libre: ella es nuestra madre; pues está escrito : Regocíjate, estéril, que no das a luz; estalla en gritos de júbilo tú que no tienes dolores de parto (4,26).

La ciudad de lo alto engendra mediante el espíritu, y la ciudad de abajo mediante la carne; una y otra son mujer y madre. (Chevalier,2015: 310)

La mirada sobre la ciudad por parte del paisajista viene determinada decisivamente por el grado de participación del pintor, en el sentido de si este se encuentra inmerso en alguna calle o avenida, rodeado de gente y trasiego urbano o bien si este observa el paisaje urbano desde la altura, la distancia. En el primer caso nos encontramos con un paisaje "activo", puesto que acostumbra a haber fuga en forma de calle, primeros planos de edificios, incluso gente.

En el segundo caso, el paisajista realiza con frecuencia una mirada más contemplativa, cuadro talmente como la interesante visión panorámica de Baudelaire en el epílogo del *Spleen* de París:

Contento el corazón, he escalado la montaña
De donde es dado ver la ciudad en sus confines:
Hospital, lupanares, purgatorio e infierno,

Presidió, en donde crece todo lo desmedido.
Bien la sabes, Satánico, patrón de mi infortunio,
Que no ascendía hasta allí a verter vano llanto;
Antes, cual viejo lubrica de una antigua querida,
Deseaba embriaga riesgo de la enorme ramera
Cuyo encanto infernal reverdecer incesante.

Y que duermas aún en lecho matutino,

Pesada, acatar rada, oscura, o que te adornos
Con velos de la noche, orador de oro fino,

Yo te amo, oh, capital infame! Cortesanas,
Bandidos: los frecuentes placeres que brindáis
A entenderlos no alcanzan los vulgares profanos.
[Baudelaire, 2014: 179]



Figura 54. JAMES MCNEIL WHISTLER, *Nocturne blue and silver*, Chelsea, 1871

5.3.3 La figura solitaria en el paisaje

(...) El cazador que trepa a la peña entre las brumas de la mañana ayudará a hacer más claro el sentido del paisaje; una figura solitaria perdida en la contemplación de la apacible paraje incitará al observador a pensarse en su lugar; El Peregrino evocará en nosotros la idea de lejanía, la inmensidad de la superficie de la Tierra; pero siempre será el paisaje quién defina a la criatura viva, y ésta debe surgir de él por necesidad y formar parte del mismo, en tanto el paisaje deba y vaya a seguir siendo paisaje. (Carus, 1992: 85)

Consideraremos aquí la figura solitaria en el paisaje^{XVI} cuando esta tiene una proporción tal dentro del plan compositivo que nos hace considerar el cuadro como “un paisaje con figura” (tal como en muchos de los paisajes de Patinir) y no “figura en un paisaje” (cómo son muchos retratos con fondos paisajísticos, como *La Gioconda*).

La figura solitaria en el paisaje recoge una máxima significación. En ella y en su relación con el paisaje se resuelve todo el componente simbólico y emocional.

La presencia de la figura en el paisaje (de la que aquí analizamos estrictamente la humana, a pesar de que hay que mencionar que en el paisaje también nos podemos encontrar con figuras animales, fantásticas, y de cualquier tipo...) va desde la pura anécdota (aquella que casi tan sólo representa un punto lejano en el espacio paisajístico) hasta el extremo en que toma gran protagonismo y llega a hacernos dudar de la frontera entre géneros (buena parte depende de una cuestión de proporción).

Obviamente, cuando la figura humana aparece en el paisaje, lo puede hacer de muchas maneras, en múltiples actitudes, infinitas formas.

Pero queremos definir dos grandes modelos: La figura observada y la figura que observa.

Estos dos grandes modelos de relación figura-paisaje determinan dos actitudes:

El modelo activo, representado por la figura que hace algo (aunque esta acción sea la de dormir), observada por el pintor y por el espectador. El paseante, el pescador y el bañista serían algunos ejemplos.

Y el modelo de actitud reflexiva, representado por la figura que mira.

La figura que dirige su mirada al espacio paisajístico, contemplando y siendo contemplada a su vez por el espectador. Esta figura está de espaldas o de perfil, la mayor parte de las veces en el primer plano.

Este modelo se repite en numerosas ocasiones en pintores como Caspar David Friedrich, o René Magritte.

La figura que mira es diferente de la que sólo es mirada, porque añade un componente reflexivo, acontece un *alter ego* del pintor y el espectador, y añade un componente importante, que es la presencia de la dirección de la mirada humana encima el paisaje.

Dos grandes pioneros del primero en la pintura de paisaje en Occidente fueron Patinir y Brueghel. En Brueghel aparecen los dos modelos conjuntamente:

Brueghel no se contenta con mostrar la Tierra, la muestra y la constituye explícitamente como espectáculo observado, como objeto contemplado. En efecto, el paisaje bruegheliano se caracteriza por la presencia maciza de una base en el primer plano que avanza sobre el espacio diagonal del panorama terrestre. Clara ruptura de dos planos que instala como un desdoblamiento del sentido de la experiencia visual en el mismo seno de la imagen. Sobre esta base del primer plano, alto en relación con el paisaje, a menudo Brueghel coloca a un espectador del que, con frecuencia, no se ve más que la espalda o el perfil. El significado de estas figuras de observadores va más allá de un simple artificio de composición. Hay que considerar a estos personajes como los delegados del espectador y de su mirada sobre el mundo terrestre. Más precisamente, es necesario comprender a estos personajes como los representantes de un pensamiento de lo que es el mundo y de lo que es la visión posible del mundo. Brueghel presenta no sólo el mundo sino la relación visual entre un mundo y una mirada. Despliega gráficamente un dispositivo teatral en cuyo seno el paisaje terrestre toma su sentido de mundo para el hombre que lo contempla. (Besse, 2010: 67)

En el primer modelo, apareciendo en el espacio paisajístico y no observándolo con su mirada, en cierto modo paralela a la del espectador, sino viéndose envuelta, y formando parte de una escena vista por el espectador, se representa la figura en múltiples actitudes o estados.

En uno de ellos, sin efectuar ninguna acción dinámica, como cazar o andar, la figura solitaria está en actitud contemplativa o pensativa. Así concluye Besse su capítulo dedicado a Brueghel:

La presencia, en ciertos paisajes de Brueghel, de figuras en primer plano ostensiblemente apartadas del espectáculo del mundo terrestre, y sumergidas en la contemplación meditativa de los símbolos cristianos (Magdalena penitente, san Jerónimo) (...) indican que la relación con el paisaje, y más precisamente con el mundo terrestre, está atravesada por una interrogación fundamental con respecto a la mirada sobre el mundo, sobre sus formas y sobre su legitimidad moral y espiritual. (Besse, 2010: 74).

En cualquier caso, la figura observada, que siempre está haciendo algo en el paisaje, integrada en él, realiza una acción que determina completamente el significado de la obra.

Aunque proporcionalmente la medida sea pequeña, como en *Monje ante el mar* de Friedrich (fig. 55), la figura se convierte en el elemento clave y

lleno de significado, el lugar de plenitud en el vacío, contraste a la inmensidad de la pequeña e íntima alma humana.

Bachelard se refiere a esta actitud contemplativa en un capítulo titulado *La inmensidad íntima*:

(...) la inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo del infinito. (Bachelard, 1965:220)

En los ensueños que se apoderan del hombre que medita, los detalles se borran, lo pintoresco se decolora, la hora no suena ya y el espacio se extiende sin límites. Bien puede darse a tales ensueños el nombre de ensueños de infinito. (Ídem: 226)

La inmensidad es una categoría de la imaginación poética y no sólo una idea general formada en la contemplación de los espectáculos grandiosos. (Ídem:237)

A diferentes acciones, diferentes significados. La presencia humana en el paisaje modifica siempre de manera decisiva el sentido del mismo.

La diferencia existente entre la posible proyección pictórica de un paisaje cualquiera y la misma "habitada" por una o varias figuras es enorme.

Incluso cuando la proporción de la figura es relativamente pequeña en relación con el espacio.

La presencia de los pensamientos y sentimientos del hombre, su ubicación en el mundo, la relación con el entorno, constituye en sí mismo imagen de carácter filosófico. Con la presencia humana el árbol próximo se convierte en entorno, en actor secundario de una narración. Sin presencia humana, el mismo árbol acontece elemento protagonista del paisaje, el cual configura un orden y un conjunto en que el hombre proyecta sus emociones o estados de ánimo, pero que no lo tiene a él como foco central de todas las cosas.

En los paisajes autónomos de Cézanne el paisaje se piensa a sí mismo a través del pintor. En los paisajes en que una figura solitaria es la protagonista, el paisaje se piensa en relación con el hombre, no en sí mismo. Esta diferencia lo convierte prácticamente en un subgénero.



Figura 55. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Monje frente al mar*, 1808-10

De *Monje frente al mar* de Friedrich (figura 55) hace el siguiente comentario Rafael Argullol:

El monje se halla absorto. Su breve silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a perturbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empujueñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo. (Argullol, 2006: 13)

En este cuadro Caspar David Friedrich expone de manera simbólica sentimientos relacionados con la relación entre una figura humana solitaria y el paisaje. Consigue este efecto mediante la actitud contemplativa de la figura, la posición, la proporción con el espacio y la relación de contraste entre la pequeña vertical del paisaje, negra, y las horizontales y superficies de extensión: playa, mar y cielo, sin más objetos, que componen el paisaje.

5.3.4 Los objetos del viaje

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje. Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de la aspiración -dice Jung- del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto. (...)

Volar, nadar, correr son también actividades -como el soñar, el ensoñar y el imaginar- equivalentes a viajar. (Cirlot, 1988: 460)

Desde las Cinco Dinastías hasta la época de Song del Norte como del Sur, nos encontramos como una gran parte de las pinturas de paisaje nos presentan el del viaje por las montañas como uno de sus principales temas. (Mezcua, 2014: 63)

Hay paisajistas que hacen de los objetos relacionados con lo viaje elementos predilectos de su obra, puesto que este es tema claramente sugerente, con claras resonancias poéticas.

Las maneras como en un paisaje se transmite la idea de viaje, en el sentido de movimiento hacia algún lugar, son prácticamente infinitas. En algunos casos se expresan a partir de elementos de fuga o de tránsito, como por ejemplo las vías de tren, la carretera o el camino. En otros, los elementos son los propios objetos con que se realiza el viaje, es decir, todos los medios de transporte imaginable, pero también todos aquellos lugares y edificios relacionados con ellos, como por ejemplo las estaciones, las gasolineras, los puertos...

Por último, nos quedarían para citar todos los objetos relacionados con el viaje que pueden formar parte de un paisaje: la maleta, la señal de tránsito, la barrera y el semáforo, entre otros.

Los pintores del viaje juegan con la ventaja de que pintan dos lugares a la vez: lo visible y lo que no aparece pero que se incita en la imaginación, despertando una multiplicidad en el paisaje, una sugerencia estimulante.

En ninguna parte de la contemplación a la que incitaría el paisaje de belleza, o del goce estético en el horror del paisaje sublime, o bien del misterio de un paisaje natural, aquí nos encontramos con la idea de estar en otro lugar.

Determinados objetos se conforman como símbolos del viaje, y, así, el gracioso velero no sólo nos seduce por el blanco brillante de sus velas o por el rojo del su casco, también porque trae implícito el movimiento en el mar. La vieja locomotora no sólo representa una construcción sólida en el paisaje y una mancha de color protagonista, también es aquello que nos puede transportar bien lejos, a lugares desconocidos, a futuros inciertos, al conocimiento de otras cosas.

5.3.4.1 La barca, el barco: por agua

Son estos dos elementos, de naturaleza similar, de proporción diferente, susceptibles de situarse fuera o dentro del agua, a pesar de que siempre nos remitirán a este elemento.

Objetos volumétricos, coloreados, que nos permiten navegar y soñar en las aguas a distancia, sin sucumbir, protección del líquido primigenio, resonancia de trayecto y de chapoteo.

Según Chevalier (2015: 178) símbolo de travesía o viaje, hecho por vivos o por muertos. Barca de Caronte, para atravesar la Laguna Estigia, pero también símbolo de seguridad, puesto que es el objeto que nos salva del mar y la tormenta, mientras navegamos, el objeto a veces habitáculo donde protegernos de la navegación de la vida: El arca de Noé protegía a hombres y animales del diluvio.

Según Cirlot (1988: 98), la barca tiene un sentido general de “vehículo”. También, citando a Bachelard, sentido de cuna recobrada, y, posiblemente por su condición de horizontalidad, también afirma que hay una asimilación entre barca y cuerpo.

No se ha entendido de hecho el cuerpo como vehículo de nuestro espíritu?

Pero, consideraciones simbólicas a lado, en un paisaje, una barca o un cuerpo estirado pueden tener la misma posición, incluso un tamaño similar, cosa que los confiere la posibilidad de intercambio. Andrew Wyeth a veces sitúa un cuerpo estirado, a veces una barca en el primer plano. Esto es porque en el paisaje un elemento horizontal en primer término es perfecto para reducir la tensión y permitir el desarrollo de los planes sucesivos de profundidad. También encontramos, en el paisaje natural, la figura del tronco cortado en primer término.

Por su parte, el barco tiene un trasfondo similar, pero con algunas diferencias. Dice Cirlot que, como el carro o la casa, es símbolo del cuerpo o “vehículo” de la existencia:

“Barco antiguo, alusión a la vejez o al estrato arcaico. Barco roto, alusión a la enfermedad, deterioro, daño o carácter incompleto de algo. Barco enterrado, alusión a una “segunda vida” enterrada, reprimida, olvidada. (Ídem: 98)”



Figura 56. ANDREW WYETH, *Teel's Island*, 1954

5.3.4.2 El globo: por aire

El globo aerostático, de todos los objetos de viaje aéreo (avión, zeppelin, estrella, ala delta...), por una razón o por otra, es el que posiblemente tiene una mayor resonancia poética y mayor riqueza formal.

A pesar de que su aparición en la pintura de paisaje es anecdótica y no nada habitual, tenemos algunos antecedentes ilustres como el ya citado globo de Francisco de Goya (figura 6).

Tenemos que remarcar que su carácter esférico y volumétrico, sumado a la posible variedad de colores y contrastes, cuando no de la propia configuración de lo que aparece en su tela: dibujos, motivos decorativos..., confiere al globo un atractivo formal que va más allá de su resonancia poética.

Según explica Cirlot (1988: 218), en la filosofía neoplatónica, el alma aparece en explícita relación con la forma esférica y la sustancia del alma se deposita, como quintaescencia en torno a las esferas concéntricas de los cuatro elementos. También añade:

En la alquimia aparece como símbolo de la primera materia cuando es un globo de color negro, o bien alado (para significar el movimiento espiritual, la evolución); así aparece el globo en la obra de Milius, *Philosophia Reformata* (1622) . Otra asociación importante a la idea de esfericidad es la de perfección y felicidad. La carencia de esquinas (aristas) equivale analógicamente a la falta de inconvenientes, estorbos, contrariedades.

Estas consideraciones refuerzan, creemos, el carácter positivo del globo, al que tenemos que sumar la condición lúdica y de elevación, y la práctica ausencia de aspectos negativos, como no sea la posibilidad que cree un cierto vértigo, la posibilidad de una caída.

5.3.4.3 El coche, la caravana, el tren: por tierra

De los elementos de transporte terrestres, el tren es de los más recurrentes en la pintura de paisaje. Relacionado con él existe toda una poética de vías, de señales, de estaciones, de relojes, de esperas, de despedidas...

El viaje del tren es un viaje predeterminado, puesto que el tren toma una dirección conocida, encima de las vías.

El coche, en cambio, puede moverse en cualquier lugar donde haya camino transitable. Su destino es más incierto.

Tanto el uno como el otro no se expresan poéticamente de una manera muy efectiva cuando se formalizan con objetos modernos, nuevos. El hecho de ser un modelo actual le confiere carácter meramente funcional y no le añade un necesario diálogo con el pasado. Por este motivo, nos atrevemos a afirmar que tanto uno como el otro se vehiculan más acertadamente en pintura cuando tienen un cierto aire “retro”.

Ésta, de hecho, es una característica aplicable a otros objetos: la necesidad de una cierta distancia temporal. Las cosas demasiado nuevas, demasiado actuales, demasiado inmediatas en el tiempo, no tienen la misma carga poética, de contenido, en muchos casos necesarias para una plena experiencia estética.



Figura 57. EDWARD HOPPER, *Railroad train*, 1908

5.3.5 Los objetos del circo y las atracciones

Estos objetos son objetos relacionados con los de la travesía o el viaje, en cuanto que suponen una evasión, un desplazamiento (más imaginario que real) y en cuanto que, muy a menudo, incluso toman forma de estos objetos (avión, trenecito, caballitos, autos...). El recorrido de la noria es controlado y restringido en un movimiento circular entorno a un eje, como lo de los caballitos y tantas otras atracciones. Un viaje ficticio, dentro del perímetro de una circunferencia.

El espectáculo de las luces, los colores, las carpas, las diversas atracciones animadas por la multitud y a menudo con un valor plástico inevitable, sirven a la pintura de paisaje para enriquecer su paleta con mil colores y con variedad de planes y secciones, formas diversas y luces por todas partes, olor dulce de nube de azúcar y manzana caramelizada, ruido de multitud, de niños excitados y luz de bombillas y de neón.

La utilización de estos objetos, por su naturaleza y porque son bastante modernos, no tienen numerosos antecedentes en la pintura de paisaje, y prácticamente no encontraremos ejemplos hasta el siglo XX.

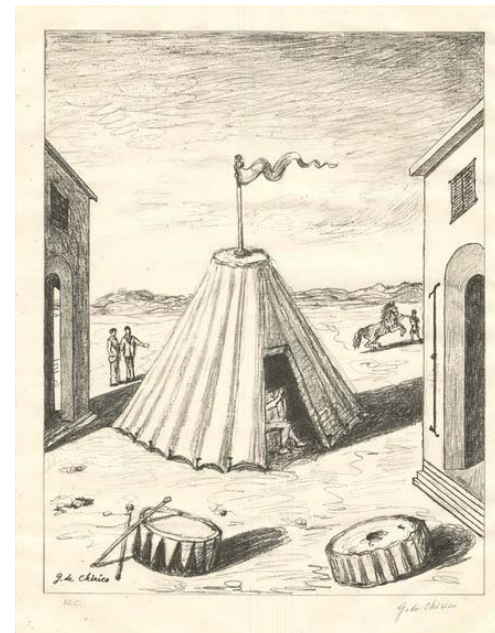


Figura 58. GIORGIO DE CHIRICO, *Soledad de la gente de circo*, 1969

5.3.6 Elementos antropológicos simbólicos en el paisaje natural

5.3.6.1 La escalera, la cruz

Si bien en este punto de la tesis ya consideramos probado que todo elemento del paisaje tiene algún tipo de componente simbólico, y siendo prácticamente imposible definir todos los elementos humanos que puede haber en el paisaje, intentaremos al menos enumerar algunos de ellos, en especial los que hemos desarrollado en el trabajo creativo, y acercarnos a diferentes simbolismos.

Uno de los simbolismos recurrentes es el de la elevación de un plano a otro, de un mundo a otro, y esto se produce intermediando diferentes elementos. Un elemento de elevación característico es el de la escalera:

Ello se refiere también el simbolismo de la montaña y su réplica constructiva humana: la pirámide (o el *zigurat*) cuyo ascenso ha de realizarse de manera escalonada. Igualmente el simbolismo de la misma escalera no significa otra cosa, y hace recordarse aquí el tan citado episodio bíblico del sueño de Jacob en donde éste ve ascender y descender ángeles por una escala, asegurándose así la comunicación entre cielo y tierra. (González, 1998: 29)

Otro elemento que aparece en el paisaje con frecuencia y en diferentes aspectos y formas es el de la puerta. Desde una pequeña puerta o cercado que separa un campo de otro, o el portal exterior de una casa o un templo, o, incluso, elementos naturales que conformen una apertura que va de un lugar al otro. La puerta simboliza la unión de dos mundos, unión de opuestos, tránsito de un plano a otro, umbral entre dos estados:

La conjunción de opuestos es pues uno de los temas centrales del esoterismo y la simbólica a la que también se suele representar con dos columnas, por ejemplo los pilares J y B en la Masonería, o las de misericordia y rigor del diagrama del Árbol de vida cabalístico. Esta representación, en verdad, corresponde igualmente el símbolo de la puerta, símbolo de pasaje por excelencia, ya que ella separa -y une- dos espacios disímiles, dos mundos diferentes, y establece un límite, lo que queda clarísimo cuando nos referimos a la entrada de un templo religioso, dónde esta línea actúa como divisoria entre lo profano y lo sagrado. En este caso conjugar puestos permitiría el ingreso a espacios o mundos nuevos y distintos. (González 1998: 37)

En Friedrich, estos elementos son frecuentes, así como otro de claro simbolismo: la cruz. La cruz trasciende el original componente religioso cristiano para acontecer símbolo de opuestos en medio del paisaje:

En el complejo simbolismo de la cruz, que no niega ni sustituye sino ratifica su sentido histórico en la realidad del cristianismo, entran dos factores esenciales: el de la cruz propiamente dicha y el de la crucifixión o “estar sobre la cruz”. En primer lugar, la cruz se ofrece como una derivación dramática como una inversión del árbol de la vida paradisíaco. Por ello, en la iconografía medieval, la cruz es representada muchas veces como un árbol con nudos y hasta con ramas, y a veces con forma de Y, y otras en forma espinosa. Cual acontece con el árbol de la vida, la cruz es un “eje del mundo”. Situada en el centro místico del cosmos es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia Dios. En algunas variantes, la cruz tiene siete escalones, como los árboles cósmicos que figuran los siete cielos. Consecuentemente, la cruz establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), pero también, a causa del neto travesaño que corta la línea vertical que corresponde a los citados significados (eje del mundo, símbolo del nivel), es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra; de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio (...).

La determinación más general de la cruz, en resumen, es la de conjunción de contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal), lo superior y lo inferior, la vida y la muerte (...).

(Cirlot, 1988: 54)



Figura 59. CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Cruz al lado del Báltico*, 1815

5.3.6.2 El umbral, la ventana

Sobre el umbral escribe Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*:

Símbolo de transición, de trascendencia. En el simbolismo arquitectónico, el umbral recibe siempre tratamiento especial, por multiplicación y enriquecimiento de sus estructuras: portadas, escalinatas, pórticos, arcos de triunfo, protecciones almenadas, etc. o por la ornamentación simbólica, que alcanza en Occidente su máxima virtualidad en la catedral cristiana (...) Adquiere aquí el umbral claramente su carácter simbólico de unión y separación de dos mundos: profano y sagrado (...). (Cirlot, 1988: 453)

En el simbolismo de la puerta y la ventana, Cirlot menciona el carácter psicoanalítico con la idea de entrada y penetración, contraria al muro (ídem: 376) y, concretamente de la ventana añade:

(...) Es también símbolo de la conciencia, especialmente cuando aparece en la parte alta de una torre, por analogía de esta con la figura humana. Las ventanas divididas tienen un significado secundario, que puede sobreponerse, dimanando del número de sus aberturas y de las conexiones que de las ideas propias de dicho número y del sentido general que de la ventana puede derivarse. (Ídem: 458)



Figura 60. MODEST URGELL, *Paisatge*, 1885-9

5.3.6.3 La burbuja

La burbuja de aire o de jabón -esa “burbuja celeste que mi soplo engrandece” escribe Víctor Hugo- simboliza la creación ligera, efímera y gratuita que estalla repentinamente sin dejar rastro; no es más que la delimitación arbitraria y transitoria de un poco de aire. (Chevalier, 2015: 206)

La burbuja comparte con el globo el componente gravitatorio, pero al fin y al cabo se distancia enormemente debido a su significado diferente y también de su constitución formal, que lo hace convertirse en un objeto prácticamente invisible, casi transparente. La pompa de jabón tiene una resonancia lúdica, puesto que las hacen los niños y los animadores. Un objeto así no tiene un carácter negativo, pero sí que tiene un sentido efímero y gratuito, como apunta Chevalier. También podemos encontrarle un potencial poético como aparición ligera, efímera y fugaz en el paisaje, que puede reflejar vagamente las cosas que lo rodean, y que nos recuerda, como el famoso título de Milan Kundera, *la insoportable ligereza del ser*.

A diferencia del globo, la burbuja puede presentarse en el paisaje de forma múltiple y quizás adquiere un sentido más claro en la dirección de las burbujas hechas por un niño... Una presencia múltiple de globo, en cambio, sería excesiva.

5.3.7 El camino, la pasarela, la vía

Se encontrarían mil intermediadores entre la realidad y los símbolos si se diera a las cosas todos los movimientos que sugieren. George Sand soñando a orillas de un sendero de arena amarilla ve transcurrir la existencia. Escribe: “Hay algo más bello que un camino? Es el símbolo y la imagen de la vida activa y variada”. (Bachelard, 1965: 41)

Objeto que permite la transición de un espacio a otro, que une el paisaje y permite al espectador recorrer virtualmente la escena. Puede, como los otros objetos, tener diferente peso y proporción en la composición, y tradicionalmente se ha combinado con varios objetos, principalmente arquitecturas.

La resonancia poética concreta dependerá del tipo de vía, puesto que naturalmente no tendrá el mismo significado ni significando una autopista que un camino rural, una pasarela a la playa o un sendero en el bosque, pero siempre mantiene una constante, que es la invitación al movimiento, un dinamismo hacia la profundidad.

Otro aspecto importante es que este objeto permite al espectador tener un punto clave para entrar en el cuadro, mientras que los paisajes con ausencia de este objeto no inviten a participar, sino a contemplar.



Figura 61. GIOVANNI BATTISTA CAMUCCINI, *Camino en la campiña romana*, 1840

5.4 La unión de elementos

Por razones obvias abordaremos aquí sólo algunas de las principales combinaciones de elementos que se producen en la pintura de paisaje. En la elección de todos los posibles ejemplos, hemos tenido en cuenta aquellas combinaciones más presentes en la propia actividad pictórica. Analizaremos pares de elementos significativos y también algún caso representativo de la unión de tres y más elementos.

5.4.1 Montaña-agua

La pintura de paisaje china se denomina “pintura de montaña y agua” (*shanshui*), tratándose de una forma, mediante la sinécdoque, de representar la parte por el todo. Denota la gran importancia significativa que dan los chinos a estos dos polos (Cheng, 2012: 163).

Es célebre la frase de Confucio:

“El hombre de corazón se encanta con la montaña; el hombre de entendimiento disfruta con el agua” (en Cheng, 2012: 163).

Los chinos dotan por lo tanto de determinado significado a los dos elementos, que en paisaje se interrelacionan y crean unos dinamismos resultantes de una tensión provocada por la oposición material entre los dos.

La montaña en su solidez, el agua en su devenir, crean un contraste que, de hecho se produce en todos los casos en que contrastan estos dos elementos naturales: agua (en todas sus formas) - tierra (en todas sus formas).

Pero en el caso montaña-agua, acostumbramos a encontrar unas constantes que hacen de esta unión en el cuadro una representación del todo: Mientras en la montaña predomina la verticalidad, en el agua la horizontalidad. Mientras triángulos y otras formas duras, y la convexidad de las formas sólidas reinan en el elemento montañoso, curvas y suavidades líquidas, olas y reflejos de las más variadas superficies acuosas dan el contrapunto elemental, sin el que no aparece el diálogo ni el contraste.

Mientras los colores de la montaña, sean los que sean, explican morfología sólida, piedra y nieve, tierra y roca, bosques y vegetaciones que forman parte de ella; los del agua, muy a menudo complementarios, se mueven cambiantes, fluyendo en su inconsistencia de un estado a otro, de un matiz a otro.

La relación, por lo tanto entre agua y montaña es de complementariedad, y, a pesar de su aparente oposición, tienen una relación de acontecer recíproco (ídem: 165)

Esta relación de contraste y complementariedad entre pares de elementos, de hecho, la encontraremos, a pesar de que en maneras y resonancias muy diferentes, en todos los pares que encontramos en la pintura de paisaje.

5.4.2 Casa-árbol

Cuando la relación casa- árbol es de complementariedad, se une el poder sugestivo y poético, la potencia simbólica o resonancia poética de cada uno de los dos elementos para configurar una unión seductora y potente.

Es una de las combinaciones que hemos desarrollado más pictóricamente como se puede comprobar en la segunda parte.

En uno de los cuadros más famosos de René Magritte, y uno de los de mayor belleza realizados por el pintor belga, *El imperio de las luces*, la idea de la combinación surrealista nocturno- diurno (día en el cielo, nocturno en los objetos del paisaje), aparece a la vez con el tema casa-árbol. Es por lo tanto, todo y su aparente simplicidad un cuadro con bastantes temas transversales. La poética de las nubes en el cielo, la presencia del agua y la farola que actúa de llama en la oscuridad, hacen del cuadro de Magritte un paisaje rico y de unión de todos los elementos, en proporción perfecta, a pesar de que el peso del sentido de la obra parezca recaer, también debido al título, en la idea antes mencionada de la combinación día y noche.

Magritte se expresaba así a propósito de este cuadro:

“El imperio de las luces”

Para mí, la concepción de un cuadro es una idea de una cosa o de numerosas cosas que pueden hacerse visibles en mi pintura. Se sobrentiende que todas las ideas no son concepciones de cuadros. Es necesario, bien entendido, que una idea sea suficientemente estimulante para que me aplique a pintar fielmente la cosa o las cosas de las que he tenido una idea.

La concepción de un cuadro, es decir, la idea, no es visible en un cuadro: una idea no sabría ser vista por los ojos. Lo que se representa en un cuadro es lo que es visible para los ojos, es la cosa o las cosas de la que es necesario tener la idea. Así, lo que está representado en el cuadro *El imperio de las luces* es las cosas de las que he tenido la idea, es decir, exactamente, un paisaje nocturno y un cielo tal y como nosotros lo vemos en pleno día. El paisaje evoca la noche y el cielo evoca el día. Esta evocación de la noche y del día me parece dotada del poder de sorprendernos y encantarnos. Llamo a este poder: la poesía (...)

[Magritte, 2003: 312]



Figura 62. RENÉ MAGRITTE, *El imperio de las luces*, 1954

5.4.3 Casa y otros objetos

Como hemos explicado anteriormente, la casa, en todas sus formas y medidas, usos y aspectos, es un objeto fundamental y muy recurrente en la pintura de paisaje.

El tipo arquitectónico de casa, su tamaño, el número de pisos, sus formas, los tipos de elementos que la componen (porche, torre, marquesina, número de ventanas, tipos y color de las puertas y demás partes de la casa, escaleras, jardín, plantas, etc.) marcarán su significado, su resonancia.

La combinación con otros elementos es muy habitual, dotando en la casa, independientemente de la resonancia propia, de matices diferentes en su significación.

Digamos en primer lugar que los objetos que acompañan pueden ser naturales o artificiales, o bien la casa puede combinarse con la figura humana. Sólo hablamos naturalmente de algunas combinaciones de todas las posibles y de combinaciones simples de dos (las más complejas a partir de tres se deducirán de las primeras). También es importante la jerarquía en la combinación, de sí es la casa la protagonista o la casa el elemento secundario. En función de esto se impone una u otra significación.

Cuando la casa se combina con elementos naturales actúa como representante del componente humano y es, en la mayor parte de los casos, figura representativa del yo, o bien espacio íntimo, refugio, punto de referencia y centro del cuadro, para contener significado humano, próximo. En contraposición, los elementos naturales aparecen como representantes, en todas sus formas, de aquello no humano, natural. Las combinaciones son infinitas y cada una tiene mil posibles formas. Analizaremos algunos casos concretos.

En Edward Hopper la combinación casa-bosque aparece numerosas veces y siempre adquiere un carácter misterioso y perturbador.

Sus paisajes nunca son contemplativos, y elimina intencionadamente la expresión de grandes profundidades de campo y horizontes, para limitarse a un espacio próximo. Esto es muy visible en estos cuadros de combinación casa-bosque. En ellos el bosque es el elemento siempre oscuro, apretujado, inquietando, que se presenta al otro lado de la casa. Se podría interpretar como un elemento pasivo pero amenazador.

Si hiciéramos el ejercicio de eliminar el bosque y poner un gran horizonte, veríamos como cambia completamente nuestra percepción del tema. El significado y la emoción producida se transformarían absolutamente, dado que eliminaríamos no sólo un elemento de determinado significado misterioso, sino también, a nivel formal, una tensión compositiva y un contraste de masas claras y oscuridades que dota al cuadro de su personalidad.

Podemos seguir con este ejercicio de combinaciones e imaginarnos una de estas casas combinada con una montaña en ninguna parte de un bosque. Casi con toda seguridad, tendríamos que modificar la composición, puesto que el bosque en segundo plan tiende a la horizontalidad,

mientras que la montaña a la verticalidad. Independientemente de esto, veríamos como el cuadro adopta un carácter diferente, menos misterioso, más épico. La casa se combina con la montaña dando imagen de la pequeñez del hombre, y el significado se debe de a la relación de la este con un elemento superior, que lo desborda. No por casualidad es habitual en muchas culturas la divinización de la montaña, no en cambio la del bosque.



Figura 63. ANDREW WYETH, *Christina's dream*, 1958

La combinación de la casa con el lago, nos traería a una relación directa casa-agua, con todo el que este elemento tiene de signifiante. En el caso de la pintura de paisaje, además, a la relación ya de por sí rica, se añade una vinculación especial: el reflejo. El reflejo de la casa en el agua, en caso de producirse actúa como nexo formal, vínculo entre dos elementos opuestos, mientras que en otras combinaciones la separación entre elementos combinados es tan grande que puede conducir a una falta de conjunción.

Dejamos abierta la posibilidad de un estudio todavía más extenso referido a las significaciones ocultas detrás las combinaciones entre casa y elemento natural, que, como es lógico son inagotables.

Entrando ya en la combinación casa-objeto antropológico, la combinación de una casa con un elemento de viaje es otro gran tema, rico en poesía. Este elemento de viaje puede ser aéreo, terrestre o acuático.

En cada uno de los casos, tendrá unas resonancias diferentes:

La misma casa combinada con un globo, o con una barca o bien con un tren, adquirirá un aspecto diferente a pesar de que con un tema de fondo común: la dualidad entre aquello fijo y aquello móvil, entre lo que se mantiene y lo que cambia, entre lo que es y lo que fluye.

Es, por este motivo, la de dos elementos antropológicos, una combinación siempre llena de potencial que se resuelve en significados diversos, dependiendo del objeto. Por ejemplo, puede existir también la combinación de casa con objetos lúdicos, como los que podemos encontrar en parque de atracciones: caballitos, noria, circo son objetos que nos conducen a otro tipo de viaje, que es la evasión del juego.

La combinación casa-figura tiene un precedente ilustre en *El sueño de Christina* de Wyeth (figura 63), presentándose como figura-campo-casa. No entraremos a analizar el cuadro en profundidad, sólo poner de relevo que cuando aparece una combinación casa-figura o figura-casa, tiene que existir una relación compositiva que vincule adecuadamente los dos objetos. En este caso, la relación de contrapeso es obvia.

5.4.4 Grandes complejidades

En ocasiones, algunos temas de la pintura de paisaje se resuelven en grandes complejidades, com en alguno de los casos que detallamos en este apartado.

5.4.4.1 Patinir: *El paso de la laguna Estigia.*

En este cuadro de paisaje aparecen todos los elementos: aire (cielo, perspectiva aérea, viento sobre las olas), agua (río, laguna, mar), tierra (montañas, árbol, bosque, rocas, prados) y fuego en el infierno. También aparecen numerosos objetos: figuras (Caronte, ángeles, condenados, animales del paraíso, criaturas monstruosas....) y edificaciones. También la barca. Cada uno de estos objetos aporta sus significaciones que se mezclan con las otras.

El artista reúne en un solo cuadro lo que prácticamente parecería imposible que se pudiera componer. Divide el cuadro en dos fragmentos asimétricos pero que encajan, densos en los extremos, y sitúa una franja de agua en medio donde pone la barca. Por lo tanto hay tensión y distensión en un juego rico y complejo. La luz es difusa, crepuscular, el sol se esconde detrás de las montañas del fondo y su luz contrasta con el humo oscuro que permite crear un nocturno dentro del mismo cuadro, combinando pues, además de todos los objetos, diferentes luces. El cielo es variado, con partes cubiertas y de otras que no.

La variedad en la composición es tan rica en cuanto a las dos partes izquierda/derecha como en los diferentes planes que hay de bajo arriba. Variedad de luces, de planos, de objetos, de colores que crean uno de los cuadros de paisaje más complejos.



Figura 64. JOACHIM PATINIR, *El paso de la laguna Estigia*, 1520

5.4.4.2 El jardín

Un estudio sobre pintura de paisaje sería incompleto sin hacer mención al tema del jardín.

Lo situamos en este apartado que hace referencia a la unión de elementos y a las grandes complejidades puesto que el tema del jardín es un tema rico y amplio que, habiendo sido sujeto de estudio por parte de varios estudiosos, merecería él sólo ser desarrollado como tema para una tesis.

Aquí nos interesa definir qué tipo de resonancias poéticas afloran en el espíritu cuando el tema de una pintura de paisaje gira alrededor del jardín.

En primer lugar empezamos por un hecho obvio: el jardín es en sí mismo paisaje, en cuanto que el paisaje es un fenómeno estrictamente humano, sin el cual este no existe.

Naturaleza ordenada, espacio definido, acotado, distribuidas las especies, organizadas las posibles sensaciones y recorridos... sabemos que el jardín también es arte...

El pintor que elige el jardín como tema para su pintura de paisaje (recordemos que hay numerosos casos, probablemente de los más significativos los de Monet con su jardín hecho a medida a Giverny o, en casa nuestra, el entrañable Santiago Rusiñol, que pintó numerosos jardines de todo España), gusta de tener la Naturaleza bajo control, cada elemento en un lugar propuesto por alguien. En el mundo en pequeño que constituye un jardín (por amplio que este sea), un microcosmo, la intimidad es posible, que no en la Naturaleza abierta, ilimitada, y salvaje. Ni en el bosque frondoso y misterioso ni en la montaña indómita ni en la grandeza del paisaje oceánico existe el recogimiento y la seguridad, la delimitación presente en la mente, la intimidad humana que se refugia en la tranquilidad del jardín.

De jardines, por supuesto, hay de muchos tipos, infinitos, de hecho.

Definir las resonancias particulares de cada tipo de jardín sería un trabajo arduo y posiblemente infructuoso que no emprenderemos, pero sí que querríamos esbozar algunos aspectos generales.

La dimensión del jardín define el grado de intimidad y recogimiento. En este caso el tamaño es directamente proporcional al grado de control anímico sobre las diferentes partes.

El jardín, además, trae implícitos el ordenamiento humano, la vivienda o refugio próximo, la civilización, pero también la lucha de la Naturaleza para deshacerse de esta subyugación, puesto que en el jardín fuerzas salvajes trabajan en silencio para convertirlo en Naturaleza,

para liberarlo. Todo jardín se convierte en bosque caótico si la mano del hombre no lo cuida, arrancando las malas hierbas y conformando las formas de los árboles y arbustos, podando ramas, cuidando plagas...

Efectivamente el jardín, sea privado o público, pequeño o grande, es un microcosmo, con sus rincones diferenciados, cada uno ofreciendo una sensación diferente, un olor diferente, también una temperatura, también una luz y un color, una atmósfera anímica cambiante que depende si estamos bajo el sauce llorón o junto al rosal, junto a la charca de los peces o del rincón donde se esconden los escorpiones.

Quién haya tenido la oportunidad de disfrutar de un jardín privado durante algunos años, conocerá bien estas diferentes sensaciones que producen sus diferentes partes, que generalmente vienen definidas también por sus contrastes y por la variedad de sus especies así como por el grado de concentración o separación de éstas en el espacio, su interrelación con los posibles objetos humanos, familiares, como por ejemplo una mesa de piedra, una vieja jaula para animales de granja, una caseta de pájaros o de perro y cualquiera otro objeto que el lector que haya vivido la intimidad del jardín pueda recordar o imaginar.

El pintor de jardines es un pintor que no proyecta grandes espacios, amplias panorámicas, sino que se para en lo que el hombre puede controlar. El hombre, en el jardín, levanta muros de arbusto y hace portales y ventanas para poder pasar y para ver a la otra banda, construye fuentes para beber y rincones para leer o yacer. Planta flores olorosas y aromáticas, elige las plantas que lo conforman según sus colores y texturas.

El pintor de paisaje recrea el jardín proyectando emociones y creando símbolos, dirigiendo su mirada allá donde su espíritu se arrincona y se proyecta. Elige el tema en función de sus resonancias y finalmente también el resultado de su hecho creativo crea a su vez otras en la sensibilidad poética del espectador.

El jardín es el ámbito en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada. Por esto constituye un símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano. (...) En los jardines tienen lugar muchas veces acciones de conjunción, o se guardan tesoros, lo cual está en plena conformidad con los significados asignados. Un sentido matizado del símbolo deriva de las características del jardín, en especial de forma y ordenación, niveles y orientación, lo cual corresponde ya a los principios generales que determinan el simbolismo del paisaje (...). (Cirlot, 1988: 259)

Entre los muchos objetos que pueden aparecer en un jardín, sean éstos fuentes, estatuas, viveros, balsas, arbustos de boj modelados, rosaladas, plantaciones diversas, glorietas, nidos... queremos destacar en el contexto del jardín un elemento de fuerte carácter simbólico que a veces aparece: El laberinto.

Existen pocos objetos antropológicos en el paisaje con un componente simbólico más evidente.

La figura del laberinto tiene una calidad atrayente, como sostiene Cirlot (1988: 265), como el abismo o el remolino de las aguas y, en general, como todo aquello en el que el hombre puede resultar absorbido o quedar atrapado. Uno de los sentidos que tiene el conocimiento del laberinto sería el de “el aprendizaje de un neófito respecto a la manera de entrar en los territorios de la muerte”.

Está claro el componente de misterio e investigación, incluso de angustia, que puede tener el laberinto. Protege un centro, un lugar u objeto que adquiere, por el camino que se tiene que emprender para llegar, un carácter sacro. Cuando lo encontramos en un jardín, a este aspecto se suma el carácter lúdico propio de este lugar.

Respecto a su proyección en pintura de paisaje, tenemos que poner énfasis en que sus paredes acostumbran a estar hechas de arbustos podados, de forma que su color natural es el verde. Uno de los pocos casos de naturaleza convertida en arquitectura. La única posición del espectador respecto al laberinto en que su intrincada figura es reconocible es desde una zona elevada, incluso aérea, factor que condiciona completamente su composición.

Los otros objetos que acostumbran a estar relacionados son esculturas, todo tipos de elementos arquitectónicos habituales en los jardines (escaleras, templete, casas, esculturas...)



Figura 65. ÀLEX PRUNÉS, *Laberinto*, 92x114, 2012, encáustica sobre tabla



Figura 66. ÀLEX PRUNÉS, *Casa detrás del laberinto*, 2012, óleo sobre tela

5.4.4.3 La isla

La illa es la tierra rodeada de agua y por tanto aglutina significados derivados de esta condición, principalmente el simbolismo del refugio:

El análisis moderno ha puesto de relieve particularmente uno de los rasgos esenciales de la isla: la isla evoca el refugio. La busca de la isla desierta, desconocida, rica en sorpresas, es uno de los temas fundamentales de la literatura, los sueños y los deseos. La conquista de los planetas revela también algo de semejante búsqueda. La isla sería el refugio donde la conciencia y la voluntad se unen para escapar a los asaltos de lo inconsciente: contra las olas del océano se busca el socorro de la roca. (Chevalier, 2015: 596)

Excepto en casos muy concretos, prácticamente nunca se puede dar fe de la condición de Isla cuando se pinta un fragmento de ésta. Aparece sólo de una manera clara en un cuadro imaginario como *La Isla de los muertos* de Böcklin y otros paisajes marítimos en los que se pinte un islote o roca de medidas limitadas, pequeñas. De lo contrario no se puede expresar fácilmente la condición insular mediante la pintura. La peculiaridad de pintar un fragmento de tierra o rocas rodeada por el agua es que adquiere la condición no sólo de refugio sino que también puede ser de microcosmo, en cuanto que se puede concentrarse a situar en la isla todo aquello y sólo aquello que le interese aislar y convertir en paisaje de un carácter peculiar y único.



Figura 67. ARNOLD BÖCKLIN, *La Isla de los muertos*, 1886

5.5 La contemplación del paisaje: del objeto próximo a la panorámica

Perdida en la altura y el sol, la alondra no puede existir para la mirada de los pintores. Es demasiado pequeña para incluirse en la escala del paisaje. (Bachelard, 2012: 107)

A mountain viewed at a close range has one appearance; a mountain viewed at a distance of several miles has another. When viewed from a distance of scores of miles, it has still another. The change of appearance caused by the varying degree of distance from the object is figuratively known as "the change of shape with every step one takes". (Kuo Hsi, 1935: 37)

La distancia entre el sujeto (pintor) y el objeto (elemento o elementos del paisaje), así como el grado de amplitud del que observa y del que decide incluir en el plan del cuadro, es decir, la dimensión de espacio entre los actores del hecho paisajístico, tiene una importancia decisiva no sólo en la forma, sino también en el que se comunica o expresa.

Supongamos que el sujeto está situado ante un árbol que tiene una altura de cinco metros y que la distancia entre él y el árbol sea de diez metros. En este caso, el sujeto observa el árbol que es elemento protagonista de una manera en que lo percibe con todos sus detalles. Puede discernir perfectamente las partes y analizar a la perfección la estructura, forma y carácter del árbol. El resto de elementos del cuadro estaría supeditado a su protagonismo.

En el momento en que el sujeto se distancia diez o quince metros más, aquel elemento va perdiendo importancia y potencia. El resto de elementos (por ejemplo unos cerros lejanos, otros árboles u objetos próximos, etc.) le roban protagonismo.

Si el sujeto se aleja todavía más, ya no nos encontramos definitivamente ante un monólogo sino de un canto coral. En el plano del cuadro aparecen más objetos y el carácter propio de cada uno disminuye para acontecer más bien una formulación de la relación entre ellos.

Por lo tanto, el análisis de un objeto paisajístico a una distancia corta y en solitario es el análisis de las partes del objeto que tiene una unidad constitutiva y una potencia que no tiene nunca el paisaje panorámico que, por reunir más elementos, desplaza la esencia del cuadro hacia la relación entre objetos.

Dado de otro modo, pasaríamos de la importancia decisiva del objeto a la importancia decisiva de la relación de espacio y atmosférica entre objetos.

Velázquez determinaba la distancia correcta entre pintor y modelo en dos veces y media la altura del modelo, Leonardo casi coincidía:

“Cuando hayas de pintar al natural permanecerás a una distancia tres veces mayor que la altura de la cosa que pintes”.

(Leonardo, 2013: 381).

El pintor chino Wang Wei dice:

(...) un hombre de lejos, no se ven sus ojos; un árbol de lejos, no se distinguen sus ramas; sobre una montaña lejana, de contornos suaves como una ceja, ninguna roca es visible; asimismo, ninguna onda sobre el agua lejana que toca el horizonte de las nubes (...). (En Cheng, 2012: 177)

Por lo tanto, como dato destacable, resaltar que el paisajista que quiere incidir en los objetos naturales de extensión (cielo, mar, etc.) y en sus resonancias, dota a estos de más proporción dentro del cuadro. El que en cambio quiere hacer resaltar determinados objetos, naturales o no, hace que estos aparezcan como protagonistas, en una proporción grande en relación con el espacio, a una distancia más próxima. Cuanto más lejos en el paisaje, menos importante.

5.6 La constante búsqueda del tema por parte del paisajista

Ejercitándose en la Naturaleza y con lo mejor del arte el artista se hará capaz de comparar alternativamente las mejores maneras de expresión artística con la naturaleza, o ante una belleza pictórica de la Naturaleza, a ésta con aquéllas. Su ojo se acostumbrará así a advertir en la Naturaleza lo pictóricamente bello, de forma que no le será sin provecho ningún paseo en cualquier época del año a cualquier hora del día. (Salomón Gebner Schriften, Zürich, 1772, en Carus, 1992: 91)

La búsqueda de aquello susceptible de ser pintado en paisaje, de los “objetos que son tema adecuado para la pintura” (Gilpin, 2004: 81) es algo probablemente tan antiguo como el mismo género. Pensemos, por ejemplo, en este pastor anglicano aficionado a la pintura, que diferenciaba entre “los objetos que son bellos y los que son pintorescos, entre los cuales son placientes a la vista en su estado natural y los que lo son debido a alguna calidad capaz de ser ilustrada por la pintura” (Gilpin, 2004: 57).

De hecho, a pesar de la acepción un tanto cómica que tiene la palabra pintoresco, todo pintor de paisajes busca “aquello pintoresco”, lo que quiere decir, en sentido literal, simplemente aquello del paisaje susceptible de ser pintado; aquello que tenga los atributos para ser pintado. Si bien lo pintoresco desde un punto de vista histórico es una categoría estética en sí misma diferenciada de lo bello o de lo sublime, considerado como tal, es únicamente aquello susceptible de ser pintado. Esto último cambia de una época a otra y de un autor a otro.

Lo pintoresco sería entonces aquello que, de acuerdo con una voluntad y un estado emocional, y condicionado por las características propias de un determinado espacio paisajístico, se convierte en el objeto sobre el que se desarrolla la actividad pictórica. No es fruto de un capricho ni de una casualidad. Se considera “pintoresca” una cosa por una razón que radica en una correspondencia entre alguna calidad del objeto y un factor anímico, esto es algo simbólico y/o emocional.

Sin entrar a considerar el tema del encargo, el paisajista busca el tema allí dónde una disposición interior le lleva, dirigiéndose hacia aquel lugar físico o imaginario que reúna los objetos y condiciones particulares con los que identificarse. A la vez, según esa misma disposición, tenderá a “encontrar” en lo visible aquello que está buscando su alma. En función de eso, pintará el cielo o el mar, el árbol o la montaña, la casa o el barco, el agua dulce o la tormenta marina.

2A PARTE: PRAXIS, ASPECTOS FORMALES Y PROCESO DE LA PINTURA DE PAISAJE

6. CONSIDERACIONES EN TORNO A LA PRAXIS DE LA PINTURA DE PAISAJE

Y alguna vez surgirán paisajes de una belleza superior y más significativa aún que no pintaron Claude y Ruysdael, y con todo, seguirán siendo puras imágenes naturales; pero en ellas la Naturaleza, escuchada con los ojos del espíritu, aparecerá en su verdad superior, y la creciente perfección de la técnica le conferirá un esplendor que no pudieron tener obras anteriores. [Carus, 1992: 122]

In the outset of this inquiry, the reader must thoroughly understand that we are not now considering what is to be painted, but how far it is to be painted. Not whether Raphael does right in representing angels playing upon violins, or whether Veronese does right in allowing cats and monkeys to join the company of kings: but whether, supposing the subjects rightly chosen, they ought on the canvas to look like real angels with real violins, and substantial cats looking at veritable kings; or only like imaginary angels with soundless violins, ideal cats, and unsubstantial kings.

[Ruskin, 1987: 292]

A continuación detallaremos en los siguientes apartados una serie de consideraciones respecto a la práctica de la pintura de paisaje.

6.1 La protoimagen: De la imaginación a la realidad visible y viceversa

Si quisiéramos definir el origen o semilla de la idea inicial o de la “protoimagen” (un concepto utilizado por el Doctor Miquel Quílez) que determina la acción de pintar un paisaje, ineludiblemente entramos en una disquisición filosófica sobre el origen de la imagen poética o artística, como la que Martin Heidegger expone en *El origen de la obra de arte*:

Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. [Heidegger, 2010: 11]

Podemos entender que el origen está principalmente en el encuentro entre el pintor y el objeto real que le hará de modelo o bien podemos entender que el origen está en una predisposición anímica o espiritual, que se vehicula a través de la imaginación, y que buscaría después encontrar su confirmación en la realidad.

Nosotros entendemos que está fuera de nuestro alcance llegar a una conclusión respecto a este tema, dado que es parecido al famoso problema de “qué es antes el huevo o la gallina?”.

Podemos afirmar que es una problemática de carácter circular incómoda en discursos de tipo científico.

En cualquier caso, podemos sostener de forma salomónica que, en una proporción y acción variables según el caso, el origen viene determinado tanto por la presencia o memoria del objeto u objetos de un lugar encontrado que conforman un paisaje (lugar mental) como por una preeminencia de la imaginación conducida por un sentimiento o emoción, o un estado anímico, que se vehicula de una manera diferente.

En conclusión, el origen de un cuadro de paisaje puede ser más o menos literal, en el sentido que puede provenir más directamente o en proporción más alta de aquello visible o más directamente o en proporción más alta de aquello imaginado.

Incluso en el supuesto de que nuestra pintura de paisaje esté más ligada a lo visible y perceptivo, y que pueda ser incluso entendida, al menos en parte, como literal, tendríamos que aceptar que la imaginación y el estado anímico determinaría primeramente la búsqueda o encuentro con el objeto del paisaje.

Efectivamente, el pintor que busca “el tema” para pintar, lo busca en un lugar concreto y no en otro. Hay infinitos lugares donde ir. También está claro que hay una predisposición a encontrar determinados objetos del paisaje con los que el alma se sienta cómoda. Cuando se produce el encuentro en el mundo visible con el objeto se produce una vibración en el interior, que confirma que aquel es el objeto que se buscaba.

El inicio y paso previo necesario a cualquier proyección material es una imagen mental que tiene que ser síntesis, unidad. La unión de visible e invisible, de símbolo y emoción tiene que conformarse en una imagen no física lo más conformada posible, resultado de una profunda reflexión y de un esfuerzo unitario.

En un segundo estadio, definido el objeto u objetos (recordamos el apartado anterior donde los hemos definido) que conformarán el tema del cuadro, empieza el proceso de formalización.

Este proceso contempla a la vez (y no necesariamente por orden de importancia) composición, formato, proporción, lenguaje gráfico, luz, color, procedimiento y técnica, entre otros aspectos. En este proceso existe un método:

“There is a method in landscape painting. How dare an artist paint in a careless manner?” [Hay un método en la pintura de paisaje. Cómo se puede atrever un artista sino a pintar descuidadamente?] (Kuo Hsi, 1935:28)

6.2 El papel del esbozo. El esbozo dibujo y el esbozo pictórico

El esbozo es un acercamiento a uno o a varios aspectos de la obra, pero no a todos. En función del procedimiento que utilizamos, estos aspectos serán preferentemente propios del dibujo o preferentemente “pictóricos”. Es decir, que si el esbozo es en un formato pequeño y a lápiz, generalmente se centrará más en aspectos de composición, proporción y forma mientras que si el esbozo es en un procedimiento pictórico, se centrará más en un estudio atmosférico, cromático y lumínico.

El esbozo tiene una función eminentemente preparatoria y parcial para decidir de antemano aspectos que aparecerán en la obra, pero esto no quiere decir que a veces no se convierta en sí mismo, dependiendo del grado de tensión creativa y de trabajo, en obra.

Los esbozos se hacen algunos a partir de la imaginación, otros al natural.

Sobre los segundos, en blanco y negro, William Gilpin (2004), en su *Ensayo sobre el arte de esbozar paisajes*, escribe:

Cuando tomáis vistas de la naturaleza, podéis hacerlo tanto con la intención de fijarla en vuestra propia memoria como de transmitir, hasta cierto punto, vuestras ideas a los demás.

Respecto a lo anterior, cuando veis una escena de la que deseáis hacer un boceto, vuestra primera consideración será la de adoptar el mejor punto de vista. (...)

Una vez fijado el punto de vista, la siguiente consideración consiste en cómo reducir adecuadamente la escena para comprenderla dentro de los límites de vuestro papel, pues al ser la escala de la naturaleza tan diferente de la vuestra, si no se tiene algo de experiencia, resulta difícil hacer que ambas coincidan. (...)

En los bocetos, el primer instrumento que se usa habitualmente es el lápiz de plomo (...) No hay que ocuparse de las luces y las sombras, basta con expresar las formas generales y las relaciones que guardan entre sí las diversas intersecciones de un terreno.

(Gilpin, 2004: 101)

Añade una diferencia entre un primer esbozo al natural con otro esbozo más trabajado y adornado:

(...) cuando se pretende que un boceto transmita hasta cierto punto nuestras ideas a otros, entonces será necesario que esté más adornado(...) debe haber una cierta composición en el boceto, un cierto grado de corrección y expresión en el trazado y un cierto efecto de luz. También puede introducirse algún pequeño ornamento de figuras o de otro tipo. En resumen, hay que vestirlo para que dé en cierto modo la idea de una pintura.

(...) debo advertir al viajero que de ningún modo trabaje sus bocetos adornados sobre su boceto original. (Ídem: 102)

Después Gilpin detalla a paso el proceso para ejecutar el esbozo adornado, empezando por fijar la composición en sus rasgos más concretos, partiendo del primer término para ir detallando y modificando gradualmente el resto, de forma que todo quede solucionado. Advierte:

Ninguna belleza de luz, de colorido o de ejecución puede reparar la falta de composición. (...) Ni las mejores galas en la indumentaria pueden realzar a una persona cuya figura sea desgarrada y vulgar. (Ídem: 105)

Aconseja seguidamente trabajar perfiles con tinta china y pluma, con diferentes grados de oscuridad de línea según la profundidad, y poniendo énfasis en la expresión del lenguaje gráfico. También menciona que se puede trabajar directamente con pincel sobre el lápiz plomo, pero que el uso del pincel es más difícil.

A continuación aconseja la ejecución de luces y sombras con pincel, mejor con aguada que con línea trazada a pluma. Recomienda tinta y un poco de tierra sombra tostada. La primera para el cielo y los objetos distantes, la segunda para los primeros planos.

También menciona la posibilidad de dar color al esbozo, se supone que con acuarela, pero no profundiza en la construcción con el color, sólo queriendo dotar al esbozo de armonía.



Figura 68. WILLIAM GILPIN, *Horsemen on valley road*, 1780-90



Figura 68a. WILLIAM GILPIN, *Raglan Castle*, 1800



Un esbozo pictórico característico sería el famoso *Le talisman* de Paul Sérusier. Esta obra fue inspirada por Gauguin, y, por el formato y rapidez de ejecución resulta ser un característico esbozo, que podría haber guiado la realización de una pieza de tamaño más grande y más detallada.

Figura 69. PAUL SÉRUSIER, *Le talisman*, 1888

En un esbozo ya se define la actitud y posicionamiento respecto a la realidad visible, al uso de la imaginación, a la selección del objeto del estudio. Define en un grado muy elevado el resultado final, hasta el punto que muchos artistas no lo realizan porque no quieren que les condicione su trabajo.

Pero nosotros insistimos en la necesidad de llevar a cabo este tipo de trabajo preparatorio, incluso evolucionado hasta el dibujo detallado y concreto, que acabemos pasando directamente al soporte definitivo. Tenemos antecedentes de este obrar en numerosos artistas, como Claudio de Lorena o Edward Hopper, por citar sólo dos ejemplos representativos.

Y acabamos citando un par de argumentos orientales: Tal y cómo se dice en *Las Analectas*: “*The painting comes after the groundwork*”. (La pintura llega después del trabajo preparatorio) y como se dice en los *Ritos de Zhou* (texto confucionista): “*the work of colouring and painting comes after the groundwork has been laid*”. (El trabajo de colorear y pintar llega después de que el trabajo preparatorio se ha establecido). (Kuo Jo-Hsü en Kuo Hsi, 1935: 28)



Figuras 70-70c. ÀLEX PRUNÉS, *Esbozos para el cuadro La cita*, 2015

Estos esbozos de imaginación hechos con lápiz y acuarela fueron los primeros acercamientos para el cuadro *La cita* (figura 226). Cómo se puede comprobar, en el cuadro definitivo, se optó para modificar la fuga hacia la derecha, así como situar allí el árbol, y también sustituir la luz nocturna por luz diurna. La forma de la casa también es algo distinta. Aun así, el tema clave “Casa-árbol” se mantuvo como idea fuerte que dirigió toda la ejecución del cuadro.

6.3 La pintura al natural como método de recepción

Cézanne a un amigo: pintar a partir del natural no es copiar el objetivo sino realizar sensaciones (...) Del natural! Cézanne nunca iba a poder pintar bien de otro modo. (Gasquet, 2010: 33)

El pintor debe consagrarse por entero al estudio de la naturaleza. (Cézanne, en Doran, 1980: 53)

Hay que hacer como Poussin, al natural: "Imagínese a Poussin totalmente rehecho al natural, ese es el clásico que persigo" (Doran, 1980: 116)

Y "vivificar a Poussin enfrentándose a la naturaleza"(ídem, 265)

Pinto del natural. Lo que hago entre una sesión y otra en el estudio es solo marginal. Cuando camino, con mi caballete plegable y mi caja de pinturas, por entre los peñascos o atravieso los bosques de robles (...), soy consciente de que debo de parecer una figura decimonónica. Sin embargo, en mi cabeza, en mi mirada condicionada, también parece que me beneficio de todos los experimentos artísticos del siglo xx hasta la fecha. (Berger, 2014: 150)

Lo más difícil de todo cuando se pinta sobre el terreno es mirar al lienzo. La mirada se mueve constantemente entre la escena misma y las marcas que se van haciendo en el lienzo: pero estas miradas tienden a llegar cargadas y volver vacías. En esto reside precisamente la parte más grande de esa grandiosa, heroica, autodisciplina de Paul Cézanne. Él era capaz de mirar a su pintura, en proceso de construcción, con la misma paciencia y la misma objetividad que al tema que estaba terminado. Suena fácil pero es tan fácil como andar sobre las aguas. (Berger, 2014: 151)



Figura 71. ÀLEX PRUNÉS, *Arbolito*, (proceso) 30x60, 2014, óleo sobre tela



Figura 72. ÀLEX PRUNÉS, *Fotografía digital documentando Arbolito*

(...) Un consejo, no pinte demasiado del natural. El Arte es una abstracción, extraígala de la naturaleza soñando ante ella y piense más en el proceso creativo que en el resultado. (Gauguin, 2015: 55)

La pintura de paisaje al natural tiene unas determinadas virtudes, así como ciertas carencias.

Empezamos por las primeras:

En el momento en que el pintor está ante el tema ya no existirá la duda de qué pintar. En cualquier caso aparecerán las dudas de como pintar el tema.

El natural actúa como un estímulo, y como una inmediatez que uno se tiene que afanar en aprehender.

El natural está presente y cambia y se transforma: está delante, se mueve, cambia, respira... Así aquello que surge en el cuadro adquiere el mismo carácter.

El natural es una realidad amplia ante nuestros ojos. Nos fuerza a escoger. Tomamos una decisión y la seguimos.

El paisaje que vemos, pensamos y sentimos se proyecta con naturalidad y espontaneidad. No parece existir la posibilidad de que la verdad sea revelada en otro momento. Se trata del aquí y ahora. Es siempre especial por ser irrepetible. Nunca la misma puesta de sol, nunca la misma escena.

Pintar al natural produce un resultado fresco, deudor de un lapso de tiempo limitado. Sea un resultado de una sola sesión o de varias, la presencia del motivo proyecta una parte de su energía a la obra.

El natural enseña a tomar decisiones rápidas. No hay divagaciones, no hay veladuras no técnicas indirectas. Se pinta de golpe, con contundencia.

Seguimos ahora con los defectos:

El natural no permite reflexionar mucho. El tiempo corre, es necesario aprehender el paisaje ante los ojos. No hay tiempo para el trabajo lento, no hay tiempo para perder, ni medir, ni ajustar al milímetro. Esto conduce a un resultado directo, en ocasiones poco concreto.

Se complica la logística: es difícil pintar con grandes formatos (de hecho es prácticamente imposible en muchos lugares, como por ejemplo en cualquier punto demasiado alejado de la carretera o del camino donde tengamos el coche o del estudio). Puede llover, puede hacer calor, puede hacer demasiado frío... Aparecen las inclemencias meteorológicas, los insectos, los ruidos, y muchas otras incomodidades dificultan y a veces incluso llegan a frustrar el proceso y la ejecución de la obra.

El paisaje tiende a imponerse en su condición visible: no permite la reflexión ni tampoco dejar volar la imaginación.

El resultado, por lo tanto, siempre tenderá al naturalismo. Si se no quiere hacer naturalismo no se puede basar enteramente el trabajo al natural (otra cosa es hacer un uso parcial o documental, como herramienta).

Por su inmediatez no permite una planificación, a veces necesaria. El resultado está a merced de contingencias.

La realidad visible impone su presencia y cuesta transformar lo que se ve cuando lo que se ve con los ojos no es lo que se ve o lo que se quiere ver en el interior.

(...) en realidad es el error más particular del artista creer que sólo necesita caligrafiar parte por parte un paraje para tener el conjunto, y que con sus diferentes figuras tendrá ya inexorablemente atrapada y representada la idea básica del conjunto. Alguien así no siente nada de la vertiginosa transformación de todos los fenómenos, ni reconoce por ejemplo que toda la armonía de un paraje existe sólo en el momento y el momento siguiente ya produce necesariamente una modificación de la atmósfera general! Basta pensar en la luz y en los miles de matices que resultan del cambio de posición del sol, del cambio de temperatura, del paso de las nubes y la mayor humedad o sequedad de la atmósfera! Ya sólo con eso es imposible atrapar uno tras otro los detalles de cualquier escena natural con una misma luz. Así que el ojo corporal no puede ser aquí el único guía, ha de venir en su auxilio el del espíritu si el artista ha de ser capaz de retener y troquelar en sí mismo un momento de la vida de la Tierra, una escena en su significado interno y su sentido propio, y de sacar luego de ese sentimiento la vibración común a todos los elementos de su obra; sólo entonces será capaz de ofrecer un conjunto que de verdad se corresponda con la Naturaleza, y de evocar firmemente la vida de la misma incluso con un mínimo de desarrollo y de rigor en la reproducción de los detalles. (Carus, 1992 : 209)

El natural es una herramienta imprescindible para la recepción y compendio de información visual. Es la mejor herramienta de registro, mucho mejor que la fotografía, puesto que la mente selecciona, la cámara no. Todo cuadro de paisaje hecho en la tranquilidad del estudio tendría que tener un antecedente más o menos reciente hecho al natural del objeto u objetos protagonistas del tema.

Estudiando los antecedentes, descubrimos que la pintura al natural, sobre todo en estudios preparatorios, ha estado detrás de una buena parte de la pintura de paisaje que se ha hecho a lo largo de la historia.



Figuras 73/73a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografías alrededor del Mirador del Semàfor, 2015

6.3.1 La acuarela al natural

Recurrí a la acuarela porque quería darle fluidez a la mano debido en parte a mi deseo de aprender el estilo de pintura chino. En China se dice que para pintar hacen falta tres cosas: la mano, el ojo y el corazón. Sólo dos no sirven. Un buen ojo y un buen corazón no funcionan y tampoco lo harán una buena mano y un buen ojo. Esa apreciación me pareció acertadísima. (Hockney, 2011: 62)

La acuarela es un procedimiento que se ha revelado muy adecuado para pintar al natural.

Por la comodidad con la que el pintor puede trabajar, la ligereza del equipo, la pulcritud del procedimiento y técnica, la facilidad en la logística, la rapidez en que se puede realizar un simple apunte de color, y el secado prácticamente instantáneo de la obra, lo convierten en el medio ideal para “recoger datos” del natural, ya sea con vistas a desarrollar posteriormente una obra más ambiciosa al estudio o con la intención de crear una obra que, en sí misma, todo y su sencillez, reúna grandes calidades. Es muy conocido que, a veces, con poca cosa pero con la actitud adecuada, se puede llegar más lejos que con grandes formatos e ideas muy ambiciosas.

Conocemos antecedentes ilustres que la utilizaron para extraer impresiones directas de manera rápida, que permiten resultados que pueden ser brillantes en sí mismos o que pueden preparar los cuadros definitivos, nutriéndolos de ideas extraídas directamente del contacto con la naturaleza.

A nivel logístico y técnico, la acuarela permite una comodidad y facilidad, y también una rapidez, que otros procedimientos no tienen, haciéndola ideal para llevarla encima y para poder realizar casi en cualquier lugar y en cualquier momento.

6.3.2 El óleo al natural

Hemos hablado anteriormente de símbolo en el paisaje. Federico González (1998) habla de la unión entre símbolo, mito y rito, y, desde este punto de vista, pintar al natural con mayor o menor frecuencia se erigiría en rito ineludible y necesario para lograr la conexión plena entre significado y significante en la expresión simbólica del paisaje. *El plein air* no es sino una ceremonia de aproximación espiritual directa con la realidad física que se presenta en un “aquí y ahora”, una celebración de la contingencia con la que se presenta la realidad exterior, una conexión imprescindible.

Creemos que esta conexión puede ser tal vez más profunda con la pintura al óleo que con la acuarela, en cuanto que el óleo permite llegar a un grado de exactitud en los matices de color y de luz que con la acuarela sólo pueden sugerirse. Por el contrario, la pintura al óleo requiere de una logística y tiene unas peculiaridades (volumen y peso de los materiales, caballete de campaña, soporte que permanece tierno después de la sesión...) que la hacen más complicada para llegar a todas partes. Aun así, numerosos pintores han demostrado que puede salvarse cualquier obstáculo. Yo mismo he llegado a andar largo rato con todo el equipo, y he pintado muy a menudo en condiciones meteorológicas adversas. Como nota, mencionar que siempre es recomendable preparar el tema y el fondo previamente, habiendo hecho alguna acuarela o esbozo en el que quede constancia de la tonalidad general y de los grandes rasgos, con el objeto de preparar un poco el terreno y no encontrarse con una tela en blanco al natural, sobre todo si prevemos que la sesión será la única que haremos (cosa por otro lado muy frecuente). Esto no es necesario si prevemos poder desarrollar varias sesiones. Se tiene que decir que muy pocos pintores han sido capaces de realizar cuadros al óleo de una cierta importancia (en tamaño, en acabado), sobre todo de formato grande, alla prima y al natural, puesto que este procedimiento requiere generalmente de varias sesiones y de tiempos de secado largos entre capas. Los cuadros al óleo hechos de un tirón al natural, sobre tela en blanco o fondo sólo coloreado de un tono y sin trabajo previo, pueden ser buenos y dar en el blanco, pero casi siempre les faltará un poco de consistencia.

6.4 La fotografía como instrumento

La fotografía ha perjudicado enormemente la imaginación porque a través de ella se han visto las cosas al margen del sentimiento. Cuando quise desembarazarme de todas las influencias que impiden ver la naturaleza de manera personal, me dediqué a copiar fotografías.

Estamos impregnados de los sentimientos de los artistas que nos han precedido. La fotografía puede desembarazarnos de las imaginaciones anteriores. La fotografía ha determinado muy claramente la diferencia entre la pintura como traducción de sentimientos y la pintura descriptiva. Esta última ha pasado a ser inútil. (Matisse, 2010: 139)

Es el artista el que es verídico y la foto la que es mendaz, pues, en la realidad, el tiempo no se detiene. (Merleau-Ponty, 2013: 60)

DH: Casi toda la gente piensa que el mundo se parece a lo que se reproduce en las fotografías. Yo siempre he asumido que una fotografía está cerca de ser correcta, pero ese poco hace que la fotografía no atine en el blanco a la vez que la hace errar por kilómetros.

MG: pero a finales de los sesenta basaste algunos de tus cuadros en fotografías.

DH: Sí, en algunas ocasiones. Siempre supe que a partir de ellas no se puede dibujar muy bien, porque no se ve ni se siente el volumen que da la observación a simple vista (...). (Hockney, 2011: 47)

Pensamos que la fotografía es la realidad definitiva, pero no lo es, y la razón es que las cámaras ven geoméricamente y el ser humano no. Nosotros vemos geoméricamente en parte, pero también psicológicamente. (Hockney, 2011: 52)

Indiscutiblemente, el uso de la fotografía ha determinado el trabajo de los paisajistas desde su aparición de una manera remarcable.

Podemos empezar diciendo que la fotografía es un instrumento para el paisajista que la utiliza que condiciona inevitablemente el resultado final. A continuación expondremos nuestras consideraciones y experiencias sobre este tema y las conclusiones a las que hemos llegado en este punto de nuestra trayectoria como paisajista en la era de la literalidad de la tecnología digital.

En primer lugar hay que remarcar la naturaleza mecánica de la fotografía, en contraposición con la pintura.

Las dos crean imágenes, pero la manera como las crean determina su diferencia. Podríamos decir que el fotógrafo envidia al pintor su libertad y su carácter de conocimiento y de expresión no limitadas por la herramienta mecánica (a pesar de que la pintura también tenga los límites propios de su medio instrumental, obviamente).

La pintura es el arte de la composición, y, por consiguiente, parece razonable esperar cierto orden en lo que se dispone ante nuestros ojos. En una pintura, todas las relaciones entre las formas se adaptan hasta cierto punto a la finalidad que tiene el pintor en mente. Este no es el caso en la fotografía (a no ser que incluyamos esas absurdas obras de estudio en las que el fotógrafo dispone todos los detalles del tema fotografiado antes de tomar la foto). La composición en el sentido más profundo y pedagógico de la palabra no tiene lugar en la fotografía. (Berger, 2014: 158)

El pintor envidiaría a la fotografía la capacidad de convertir en imagen rápidamente todo aquello que se nos muestra ante los ojos y que reclama nuestra atención. En principio, la fotografía tiene una naturaleza más literal, por ser óptica, mecánica e inmediata. La pintura, en principio, tiene un carácter menos literal, por ser perceptiva, manual y más lenta en la ejecución. Eso sí, a veces la fotografía se mueve hacia el tiempo y el carácter de la pintura y a veces la pintura se mueve hacia la “visión” de la fotografía (hasta el punto que algunos pintores paisajistas reproducen fielmente la fotografía de un paisaje).

La fotografía como instrumento encuadra el espacio visible ópticamente, registra unos datos, formales, lumínicos, cromáticos de un instante en lo real, en un instante con la máquina. El pintor, en cambio, puede disponer los elementos sobre el plano del cuadro con más libertad y construye la imagen con la lentitud propia del medio pictórico, donde el tiempo condiciona el ánimo, el pensamiento y también las cosas que ve, las formas la luz y el color. El pintor descubre las cosas mientras las mira y aquello que mira va transformando implacablemente su apariencia. El pintor conforma el instante lentamente mientras que el fotógrafo conforma el instante inmediatamente y mecánicamente.

A lo largo de nuestra trayectoria hemos utilizado en algunos momentos y para algunos temas la fotografía, hasta abandonar prácticamente su uso en los últimos años. Las razones son varias, entre las cuales las citadas por parte de Hockney, Berger, Matisse o el filósofo Merleau-Ponty. Pero hay una razón última que me parece definitiva: la fotografía es un medio completamente diferente a la pintura, en la visión y la percepción, en los tiempos, en los materiales y soportes, en el grado de vinculación con lo real en cuanto a proyección libre de emociones y de imaginación. Si queremos, podemos hacer doscientas fotografías en un día, pero no doscientos cuadros, y si sólo tiramos una fotografía en un día, preparándola cuidadosamente, seleccionando el tema, esperando, igualmente tampoco estaremos mucho más que unas décimas de segundo para obtener el registro con un aparato. Hay interesantes acercamientos como los de Hockney (paisajes hechos a partir de decenas de fotografías, un tipo de híbrido).

El fotógrafo de paisaje puede ser un artista fantástico como el americano Ansel Adams por ejemplo, pero es otro espécimen, completamente diferente al pintor de paisaje.

Se tiene que saber que un cuadro de paisaje hecho a partir de una fotografía siempre se asemejará a dicha fotografía. Es inevitable. Será siempre, a pesar de cualquier cambio y distanciamiento, una “fotografía pintada”, por mucho que el pintor quiera ocultar su procedencia. Por contra, el trabajo basado en el contacto directo y también el basado en el uso de la imaginación, siempre será más auténtico y valioso.

Otra cita, otra reflexión para acabar, en este caso de Paul Gauguin:

La fotografía en color nos dirá la verdad...Qué verdad? El verdadero color de un cielo, de un árbol, de toda la naturaleza materializada. Cual es, pues, el verdadero color de un centauro, de un minotauro o de una quimera, de Venus o de Júpiter? (Gauguin, 2015: 169)



Figura 74. ÀLEX PRUNÉS, *Gravitación*, 60x60, 2013, mixta sobre tabla



Figura 75. ÀLEX PRUNÉS, *Paisaje*, 30x50, 2013, mixta sobre tabla

6.5 El trabajo al estudio en la pintura de paisaje: aplicación de los conocimientos fundamentales

Mi naturaleza me constriñe a buscar y gustar de las cosas bien ordenadas, huyendo de la confusión que me es tan contraria y enemiga como lo es la luz de las oscuras tinieblas.

(Poussin, 1995: Carta a Chantelou: 60)

Un cuadro perfecto, pues, como un poema perfecto, es una construcción lógica de la razón humana, un pensée arquitectónico cada una de cuyas partes tiene relación de causalidad con la intención dramática que informa el conjunto. Y en la perfección abstracta de este edificio habitan aquellas reglas que la mente puede descubrir por el proceso racional de la deducción: reglas para la invención, la composición, el decoro, la verosimilitud, la expresión y demás; todo el código draconiano de la Academia Francesa. (Rensselaer w. Lee, 1980: 57)

Vemos con la memoria. Mi memoria es distinta a la tuya, de manera que aunque ambos contemplemos el mismo paisaje, no veremos las mismas cosas. Cada individuo guarda recuerdos distintos y eso implica diferentes elementos condicionantes. Nos afectará el hecho de que hayamos estado en ese lugar o lo bien que lo conozcamos. Nunca hay una visión objetiva, jamás.

Hay una anécdota sobre el filósofo francés Henri Bergson que me gusta mucho: Estando sentado en un café frente a la catedral de Rouen, afirmó que la única manera de poder apreciar adecuadamente la fachada desde ese lugar era levantándose, rodeándola a pie y regresando. La clave está en guardar un recuerdo que luego se puede contemplar, por decirlo así. (Hockney, 2011: 101)

Diferenciar entre el trabajo al natural y el trabajo al estudio en la pintura de paisaje es un tema que encontramos a menudo a lo largo de la historia. Uno de los muchos que habla de este tema es William Gilpin. Él aconseja no trabajar sobre los esbozos al natural. No dice nada de crear directamente una obra definitiva al natural.

Los paisajistas Kniphergen y Van Goyen, y Percellis, el pintor de marinas, apostaron a quién haría mejor un cuadro en un día, a juicio de los amigos que presenciaban esta especie de lid.

Kniphergen coloca el lienzo en el caballete y aparenta escoger en su paleta cielos, lejanías, rocas, ríos, árboles ya hechos.

Van Goyen echa en la suya claro, pardo y forma un caos del que surge con una velocidad increíble un río, una orilla y barcos cargados de varias figuras.

Percellis, mientras, permanecía inmóvil y pensativo, pero pronto se vio que el tiempo de la meditación no había sido en vano. Realizó una marina que se llevó la palma. Sus rivales sólo habían pensado en el momento de hacer; Percellis había pensado antes de hacer. (Diderot, 1988: 103).

La distancia temporal ha cambiado muchas cosas pero si se quiere hacer un cuadro al natural y que éste no sea un esbozo o un estudio preparatorio sino directamente una obra, si partiéramos de la base que el trabajo al natural es el eje metodológico central de la creación pictórica paisajística, con el argumento que es donde el objeto se encuentra y se presenta de manera directa y sobrecogedora, donde nos sentimos envueltos por el aire y la escena, formando parte del lugar, observándolo, viviéndolo... tendríamos que aceptar que tampoco podemos acceder al natural sin la preparación, ni las herramientas adecuadas, ni el formato correcto del apoyo necesario preparado a propósito, ni una idea sólida concebida, fruto de la reflexión y la ensoñación poética, que se materializa en un material y unas características concretas. Efectivamente, ir a pintar al natural es ir a luchar, y a la guerra se tiene que ir armado y preparado.

Por lo tanto, después del encuentro, empieza el proceso de gestación de la idea y de su proyección en la obra. Es como una semilla que crece y va tomando forma.

Antes de enfrentarse al cuadro, la idea tiene que estar muy formada, el tema claro, la composición, la luz, el *stimmung* emotivo, el formato, el apoyo y su preparación, los colores y resto de herramientas, y una idea de proceso definida.

También por esto se ha señalado que muy a menudo las pinturas que representan con más belleza el carácter de un paraje son aquellas que el artista no siguió ningún boceto tomado sobre el terreno, sino que reprodujo a partir de su propio espíritu, con libertad y fidelidad una escena de la vida natural que le había colmado. (Carus, 1992: 106).

Después de muchas experiencias, hemos llegado a la conclusión que lo mejor es acercarse al tema paulatinamente y hacer esbozos previos a la obra definitiva, aunque no sean demasiado ambiciosos.

6.5.1 Composición (en cuanto a la distribución de elementos en el plano)

Nada es hermoso sin unidad; y no hay unidad sin subordinación. Esto parece contradictorio, pero no lo es.

La unidad del todo nace de la subordinación de las partes y de esta subordinación nace la armonía, la cual supone la variedad.

Existe entre la unidad y la uniformidad la diferencia de una bella melodía a un sonido continuo. (Diderot, 1988: 64)

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum (En suma, sea como quieras, siempre que la obra sea simple y una). (Horacio: *Arte poético*)

Una inteligencia que organice poderosamente es la más preciosa colaboración de la sensibilidad para la realización de la obra de arte (...) Hacer un cuadro es componer... (Cézanne, en Doran, 1980: 37)

Expondré seguidamente todo aquello que he ido concluyendo a partir de la propia experiencia y a partir de diferentes autores sobre la composición en pintura de paisaje. En mi tesina *El Paisaje invisible: Los lugares del límite*, hice un pequeño esquema, que aquí amplió y profundizo.

Composición es la organización del espacio y de los elementos del cuadro de forma que estos se presenten de una manera ordenada y armónica. La composición puede llevarse a cabo con cualquier de los elementos que constituyen la pintura, de forma que componemos con las formas, los pesos y masas, pero también con los valores de claroscuro y el color.

La composición del paisaje, como la de cualquier cuadro, parte de una ley fundamental, que es básicamente la ley del contraste. En las leyes de Ruskin a las que después haremos mención también aparece.

Contrastes fundamentales en el paisaje son el de tensión y distensión, o de vacío y plenitud, y el de un principio estático versus un principio dinámico.

Tensión en los objetos y distensión en el espacio, plenitud en la cosa y vacío que le permite respirar. Principio de inmovilidad y principio de dinamismo, sin el contraste de los cuales no hay equilibrio.

De hecho, el propio concepto equilibrio presupone varias partes que se han conjuntar para mantenerse estables y conformar una unidad. Varios y variados elementos tienen que conformar un paisaje y también han contrastar entre ellos de varias maneras, puesto que directamente proporcionales a la adecuación de los contrastes formales en un cuadro serán ricas sus posibilidades expresivas.

A pesar de centrarnos en la pintura occidental, lo que acabamos de exponer tiene su confirmación en los preceptos de la pintura de paisaje china, de la cual no podemos evitar establecer correspondencias, máxime cuando ésta apareció antes que en el mundo occidental y que numerosos paisajistas occidentales la han tomado en menor o mayor medida como referencia.

Así, los chinos, incluso establecen una proporción en la tensión-distensión: “En un cuadro, un tercio de plenitud, dos tercios de vacío”:

En la pintura se presta una gran atención a la noción de vacío-lleño. Es a través del vacío como lo lleno llega a manifestar su verdadera plenitud. (...) En general se cree que basta con exponer mucho espacio no pintado para crear vacío. Qué interés presenta ese vacío si se trata de un espacio inerte? Es imprescindible que, de algún modo, el verdadero vacío esté más plenamente habitado que lo lleno, porque es él el que, en forma de humo, brumas, nubes o alientos invisibles, lleva todas las cosas, arrastrándolas al proceso de secretas mutaciones. (Fan Chi, en Cheng, 2012: 173)

Además del contraste, la composición hace referencia a la distribución del plano bidimensional.

Una manera de organizar el plano y posteriormente los elementos sobre el mismo, es mediante la estructura que confieren los trazados armónicos.

En la obra de Charles Bouleau *Tramas: La geometría secreta de los pintores* se pone de manifiesto la importancia que ha tenido esta manera de crear la estructura del cuadro a lo largo de la historia:

En qué consiste el arte de componer un cuadro y por qué nos hablaron tan poco de ello en nuestros estudios? Es algo sin importancia, una simple impresión?. Algunos afirman, sin embargo, que, bajo la apariencia desenvuelta de los maestros, se esconde una ciencia matemática muy sutil y secreta. (Bouleau, 2006: 10)

En paisaje tenemos el caso concreto de algunos esbozos de Claudio de Lorena, donde se ven perfectamente las dos diagonales del rectángulo del cuadro y la cruz central, líneas esenciales de la armadura del rectángulo, así como las líneas que parten el dibujo tanto en horizontal como en vertical, estructura que dibujó él previamente a la composición del tema. Algunos elementos se apoyan en estas líneas importantes o acaban o empiezan en ellos. También puede apreciarse que algunos elementos importantes están situados en la sección áurea.

Las estructuras pueden ser en algunos casos simples formas geométricas que forman la base estructural del cuadro, como por ejemplo un triángulo equilátero (ver mi cuadro *El jardín*, figura 76)



Figura 76. ÀLEX PRUNÉS, *El jardín*, 50x61, 2012, óleo sobre tela

La armadura del rectángulo, la proyección de los lados menores en los mayores o la división del plano del cuadro a partir del número áureo son algunos de los métodos para construir trazados armónicos.

Como consideración general, todo aquello que esté en las líneas y puntos generados por las diversas tramas al rectángulo compositivo, tiene una importancia capital, así como lo que esté en medio o pase por las diagonales del plano. Los elementos fuera de estas zonas pierden importancia, y prácticamente nunca los elementos más importantes pueden situarse fuera de estos elementos organizativos del plano.

Este sería un estadio en la composición del cuadro que se refiere a un reparto armónico y geométrico del plano, pero, cómo hemos comentado, la composición no se limita a esto.

Existen otros recursos para mantener los elementos encajados los unos con los otros en un conjunto armonioso o simplemente correcto.

En efecto, Para John Ruskin, “la esencia de la composición reside precisamente en que es inenseñable, que es la operación de una mente individual de una capacidad y una fuerza que se elevan por encima del resto” (Ruskin, 1999: 167). Sin embargo, expone unas cuantas leyes de ordenación que pueden ayudar como mínimo “a distinguir la validez de los trabajos” (ídem).

A continuación resumiremos estas leyes de Ruskin que, según nuestra opinión, definen perfectamente el tipo de recursos que podemos aplicar sobre la estructura, más o menos compleja antes citada:

La ley de la principalidad: “que un rasgo sea más importante que el resto y que los otros se agrupen en posiciones subordinadas a él” (ídem: 169).

La ley de la repetición: “cuando un grupo imita o repite a otro, no en equilibrio o simetría, sino subordinadamente, como un eco lejano y roto” (ídem: 173).

La ley de la continuidad: “otra manera de expresar la unidad consiste en dar una cierta sucesión ordenada a una serie de objetos más o menos similares” (ídem: 176).

La ley de la curvatura: “todos los objetos bellos, sean cuales sean, acaban en líneas curvas delicadas, excepto aquellos en que la línea recta es indispensable para el uso o la estabilidad” (ídem: 183).

La ley de la radiación: “en una pintura las diferentes líneas de la composición fluyen armoniosamente unas a través de otras, pero la conexión más simple y más perfecta de las líneas es mediante la radiación, es decir: o bien se proyectan todas a partir de un punto, o bien se cierran en dirección a él” (ídem: 188).

La ley del contraste: “la mejor manera de que se manifieste el carácter de cualquier cosa es mediante el contraste (...), pero, un uso demasiado manifiesto del artificio vulgariza una pintura.” (ídem: 200).

La ley del intercambio: “en estrecha relación con la ley del contraste, hay una ley que refuerza la unidad de objetos opuestos dando a cada uno de ellos características del otro. (...) Esto se emplea en heráldica (...) A veces, esta alteración consiste simplemente en una inversión de contrastes” (ídem: 206).

La ley de la consistencia: “se refiere principalmente a las masas separadas o a las divisiones de una pintura, el carácter de la composición puede ser roto o variado, si así lo preferimos, pero por supuesto tiene que haber una tendencia al acoplamiento de sus divisiones.” (ídem: 209).

La ley de la armonía: esta última ley consiste en exponer armoniosamente los hechos naturales, adecuando lo que se dice a la verdad: “sólo puedes acertar si trabajas a partir de la naturaleza” (ídem: 213).

En su *Tratado del paisaje*, el pintor y pedagogo francés André Lothe menciona también cuestiones compositivas como la división por compartimentos, a partir de *La fuga en Egipto*, de Patinir, donde “los tres compartimentos principales se unen, no sólo por la continuidad lineal de los terrenos y los árboles, sino por elementos que están como proyectados de una superficie a otra: tonalidades, sombras, luces, adornos, y el que yo digo rimas plásticas, verdaderos desplazamientos de formas como, por ejemplo, el calco de la peña puntiaguda recortada sobre el cielo y que, proyectada sobre el mismo a ángulo recto, crea una nube de igual volumen” (ídem: 30).

Lothe también menciona la importancia de la atmósfera, condición fundamental de unidad en el paisaje: “El pasaje [aéreo] consiste, pues, a extender en cierto modo junto al objeto un valor que saca de este, claro u oscuro (...) o bien tintas de color sacadas del objeto” (ídem: 39). Así pues, “Cada objeto tiene que reservar una de sus partes a la expresión formal y otra a la música aérea” (ídem: 42).

En relación a los pasajes de la luz, explica una teoría muy interesante, según la cual, “cuando se tenga que escoger entre tres contrastes, hará falta, para no fragmentar excesivamente la forma, exagerar uno solo de los contrastes, disminuir el segundo y suprimir el tercero “puesto que Multiplicar, disminuir, suprimir, son las tres operaciones que el artista tiene que realizar constantemente, tanto si se trata de líneas, de valores, de colores o de superficies”. (ídem: 46)

Otros aspectos formales básicos son relatados en su tratado, como por ejemplo la importancia de los grises en la armonía cromática, el dibujo como la manera de ver la forma o las diferentes formas de entender la composición. En la exposición de estas cosas, como en cualquier otro tratado de pintura, se manifiesta que no es posible dar normas concretas sino sólo leyes generales.

También habla sobre los trazados armónicos o reguladores, y menciona los estudios de Matila Ghyka (1881-1965) sobre el número de oro. En efecto, este último es quizás el hombre que más profundamente estudió la sección áurea y su proyección en el mundo del arte. En una época en que la pintura se rige más por intuiciones que por cálculo, leer las obras de Ghyka nos hace reflexionar sobre la validez de nuestras propuestas, en cuanto que a la relación que el cálculo concreto tiene con la belleza y sus formas. La matemática está presente en la naturaleza así como en el dominio tradicional de la pintura. La proporción entre las partes, la estructura, el ritmo, el orden. Sin embargo, no es sólo el talante de cada cual el que gobierna los recursos creativos sino el colectivo, y, para la mayor parte de los pintores actuales, una organización medianamente cuidada no comporta, por suerte o por desgracia, congelar el sentimiento o “la pequeña sensación” (como podría haber dicho Cézanne) a través del cálculo matemático.

Componer ayuda a conseguir unidad, diversidad y jerarquía. En este sentido, el centro de interés debe estar ubicado respetando las normas de composición, de allí que pueda estar ubicado en cualquier punto del cuadro -aunque no más allá de la sección áurea, si es posible-. A su vez el centro de interés debe poseer algún valor pictórico o expresivo que justifique la atención que exige. Podemos señalar que existirá un centro principal de atención, pero también será factible determinar otros sucesivos dentro de la complejidad que deseemos generar. La composición, además de aglutinar los distintos elementos, debe ayudarnos a facilitar el recorrido visual que nos interese propiciar. Asimismo las relaciones cromáticas deben considerarse como parte de la composición, dado que ésta va más allá de lo concerniente a las formas. (Juan Martorell, 2013: 45)

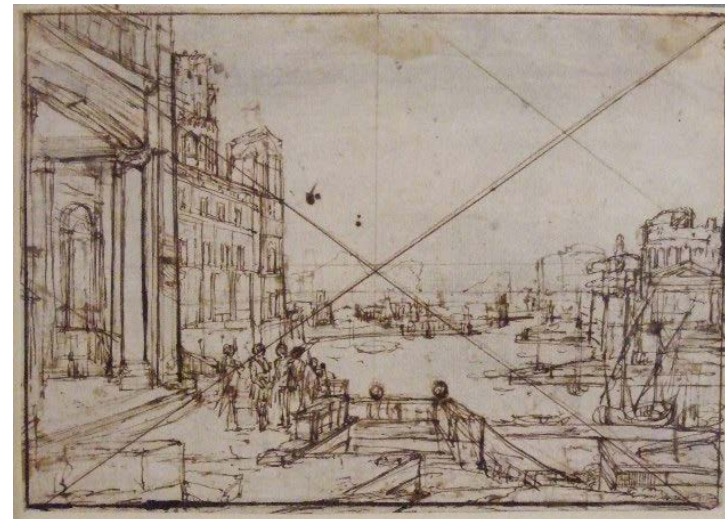


Figura 77. CLAUDIO DE LORENA, *Estudio para un puerto*, ca. 1640

6.5.2 Proporción

La proporción de los elementos en el paisaje está directamente relacionada con la composición y también con la representación del espacio. Efectivamente, el factor determinante en la jerarquía de proporciones es la representación del espacio tridimensional del paisaje, que impone la tendencia a que los objetos sean más grandes cuanto más cerca estén y más pequeños cuanto más lejanos. Este factor, sumado a la disposición de los elementos en el espacio, así como el formato con el que trabajamos, es el que rige la proporción de los objetos del paisaje. Para determinar pues la proporción de un elemento en un paisaje compuesto, tendremos que considerar y armonizar estos aspectos. El primer principio que tenemos que contemplar es el siguiente: el objeto sólido más próximo y de mayor proporción respecto del resto, situado en una zona central o, cuando menos, no más alejado respecto al centro de la sección áurea, se erigirá inevitablemente como protagonista, y el resto de objetos se presentarán siempre en una proporción menor subordinada a la proporción del objeto protagonista. Igualmente, cuando los que predominan son los objetos de extensión y los objetos sólidos son pequeños en proporción con el espacio del cuadro (por ejemplo un pequeño barco en una tormenta marina), el objeto sólido, siempre que su proporción no sea anecdótica, se convierte inevitablemente en el protagonista del cuadro.

6.5.3 Claroscuro

Que aquél que no haya estudiado y experimentado los efectos de la luz y de la sombra en el campo, en la profundidad de los bosques, sobre las casas de los caseríos, sobre los tejados de las ciudades, de día, de noche, deje ya sus pinceles; ante todo que no se le ocurra ser paisajista. (Diderot, 1988:16)

Para André Lhote hay dos grandes familias de paisajistas: “los que se expresan sobre todo con el auxilio del color, y aquellos que tienen bastante con las variaciones de claro y oscuro en un tono dado una vez por todas” (Lhote, 1985: 17).

Esto es bien cierto puesto que, a pesar de que en la mayoría de casos los pintores hacen un esfuerzo de síntesis entre valor y color, es bastante claro que acostumbra a dominar uno por encima del otro.

En el apartado *De las pantallas*, donde habla del paisajismo holandés, menciona la importancia del uso del claro sobre oscuro, oscuro sobre claro, que anima todos los grandes paisajes tradicionales. Y que “da a la obra, no sólo su estructura, sino su movimiento” (ídem: 33).

A partir del análisis de obras de grandes paisajistas, Lhote también extrae a su manera una serie de leyes:

En lo referente a los pintores del claroscuro (Rembrandt, Rubens, Cuyp...) explica que Eugène Carrière formulaba esta definición del cuadro: "Es el desarrollo lógico de una luz", a lo que Lothe añade: "esta lógica significa la orientación, en ritmos opuestos, de estos desarrollos luminosos; la expresión será más autoritaria cuanto más extenso sea su recorrido" (ídem: 20). Es decir, los cuadros de paisaje dominados por la luz se fundamentan en una lógica o argumento, estructurada por una jerarquía de valor que tiene sus extremos en el oscuro más oscuro y en el claro más claro, siendo este último el máximo protagonista, allá donde se centra la atención.

Siguiendo esta lógica, el color se ve supeditado al valor y daríamos por buenas algunas frases de Leonardo:

"El color del cuerpo iluminado participa del color del cuerpo que ilumina" (Leonardo, 2013: 243), es decir, preeminencia de la luz sobre el color local del objeto: Los claros del objeto son en parte del color de la luz.

"La superficie de todo cuerpo opaco participa del color de su objeto" (ídem), es decir, toda la superficie de un objeto, claros y oscuros, participan del color del objeto, así que la sombra de un objeto azul será azul, también la parte iluminada (a pesar de que cómo hemos visto esta también del color de la luz).

Los pintores del claroscuro modelan con la luz, y tienen como axioma el predominio del color propio del objeto en las sombras. En cambio, los pintores del color, prefieren obviar el predominio lumínico y ponen otros colores en las sombras, por ejemplo los complementarios, como acostumbra a hacer Cézanne.

Esto no excluye tener en cuenta los reflejos y el aire, puesto que Leonardo afirmaba y ponía en práctica:

"Cada parte de la superficie que envuelve los cuerpos se muda un tanto por el color de aquella cosa que tiene frente a sí" (ídem: 244).

"La superficie de todo cuerpo opaco participa del color de los objetos que lo circundan. Pero tanto mayor o menor será ese efecto cuanto más próximo o más lejano esté ese objeto y mayor o menor sea su intensidad" (ídem).

Todos los paisajes claroscuroistas están hechos a partir de estos conceptos. Pintores como Claudio de Lorena, Jacob van Ruysdael, Caspar David Friedrich...

Precisamente, en comparación, en lo referente a los pintores del color, Lhote expone las siguientes leyes a partir de la obra de Van Gogh:

"La ocupación de los contrastes cromáticos excluye el de los contrastes de valores" (ídem: 22), cosa que ratifica el que hemos afirmado antes;

"el colorista no utiliza todos los colores del prisma en estado puro, sino que un color violento es suficiente para vivificar la composición" (ídem: 23), es decir, también existe una jerarquía de tonalidad porque habrá un color que será lo más intenso y al otro extremo habrá el color más gris.

Finalmente dice “el color no se modela (...), se modula” (ídem: 24). Diferencia sutil pero importante, puesto que recalca el carácter escultórico del claroscuro, en ninguna parte del carácter musical del color.



Figura 78. REMBRANDT, *Paisaje con un puente de piedra*, 1638

Quien también remarca la diferencia entre claroscuristas y coloristas es John Ruskin, en *Pintores Modernos*:

El método de los coloristas presenta un inconveniente y tres ventajas. El inconveniente deriva de que, no disponiendo de un tono tan marcadamente opuesto, les es imposible el dar a las formas el relieve que los partidarios del claro oscuro pueden darles exagerando los contrastes. Por esto es por lo que, comparadas con las obras de Rafael o de Rembrandt, las obras de los grandes coloristas aparecen siempre con poco relieve. Cuando se trata de reproducir la forma de un objeto aislado, con todos sus detalles, el método de Leonardo ofrece a menudo muy buenos resultados (...)

La primera de las tres ventajas que los coloristas obtienen sobre sus rivales consiste en la fidelidad absoluta de sus colores (...). La segunda ventaja es que las relaciones de color son mejor graduadas por los coloristas. Excluyendo la idea de color en sus dibujos y no cuidándose más que de su sombra abstracta, los que se valen del claroscuro exageran forzosamente sus sombras, no sólo en relación con las otras partes del objeto representado, sino también al medio que le rodea; exageran igualmente las luces, representando blanco lo que debería ser rosa o gris, o de cualquier otro color claro (...)

La tercera gran ventaja que poseen es que el placer que producen sus cuadros, su majestad su nobleza, crecen en sazón misma de la proporción de luz y de colores que introducen en sus sombras, en oposición a los negros y grises de los que emplean el claroscuro. (Ruskin, 1920: 197)

Tenemos que tratar también un aspecto clave en el uso de oscuros y claros en el paisaje como es la expresión de la profundidad. Esto está relacionado también con la definición de los contornos, la intensidad de los colores, el tamaño de los objetos y la perspectiva. Refiriéndonos al valor, conforme nos alejamos en un paisaje, los planos del fondo tenderán a disminuir el contraste, sobre todo en los oscuros. Los oscuros de uno objeto cualquiera serán más claros en la lejanía que cerca y la sombra participará del color del aire.

El valor luz o claroscuro, como parte integrada en el color: En tanto que cualidad de éste se ha de apuntar que es la mejor conocida y la que menos problemas plantea. No obstante, se dan algunos errores relacionados con el concepto. Uno de ellos es considerar que los oscuros retroceden sin percibir el hecho de que al acercarse al negro los mismos adquieren densidad y cobran protagonismo. Este error suele aplicarse en las zonas alejadas del paisaje. Superado el nivel que le corresponden, los oscuros avanzan perjudicando el orden y la construcción según la ubicación que ocupen. (Juan Martorell, 2013: 31)

Es decir, los oscuros tienden a acercarse, cuando contrastan sobre tonos medios o claros. Por lo tanto no podemos ponerlos en exceso en partes alejadas puesto que estas tenderían a echársenos encima.

6.5.4 Color

El color es el sitio donde nuestro cerebro y el universo se juntan. (Doran, 1980: 155)

El color, siendo como es enigmático, en las sensaciones que nos proporciona, no puede utilizarse, lógicamente, más que de una forma enigmática, cada vez que lo utilicemos, no para dibujar, sino para dar las sensaciones musicales que se desprenden de él mismo, de su propia naturaleza, de su fuerza interior, misteriosa, enigmática. El símbolo se crea por medio de armonías inteligentes. El color, que es vibración, como la música, alcanza lo que hay de más general y más vago en la naturaleza: su fuerza interior. (Gauguin, 2015: 172)

Matisse señaló una vez que un centímetro cuadrado de azul no es lo mismo que un metro cuadrado del mismo azul. El tamaño de la superficie cambia el tono. De la misma manera, un círculo azul no es lo mismo que ese mismo azul cuadrado. El contorno también cambia de tono. Y esto es sólo el principio. Cualquier tono está modificado por su textura, por todos los tonos que le rodean, por el espacio que la imagen está creando, por la luz en el cuadro, y por el curioso fenómeno que es el campo de gravedad de la imagen. (Berger, 2009: 24)

Del color en la pintura de paisaje se podría hacer un estudio amplísimo de tipo monográfico. Aquí nos vemos obligados a sintetizar puesto que queremos hablar del resto de los aspectos formales de la pintura.

Tres son las propiedades objetivas de un color pigmento (entendido como mancha, pincelada, plano; sea cual sea su extensión en el cuadro):

Valor de clarooscuro, Tonalidad cromática e Intensidad cromática (también llamada saturación en el color luz).

De estas tres queremos hablar aquí, como hicieron Goethe o Kandinsky, tanto de las propiedades físicas como de las posibles propiedades psicológicas y simbólicas de los tonos, en este caso ciñéndonos al género que nos ocupa. También queremos hablar de la presencia de cada color en el paisaje, de su relación con el valor, del uso de cálidos y fríos y del uso de los tres pares de complementarios.

En la pintura de paisaje, el color es instrumento básico en la construcción de espacio. El color tiene que hacer que el paisaje tenga profundidad. Hay que hacer que el paisaje retroceda. El espacio se construye también con valor (mayores contrastes de luz delante, mayores extremos de

claros y oscuros, presencia de pantallas) y con la intensidad del tono (general predominio de intensidades potentes delante, más grises en los planes alejados), pero también los tonos construyen espacio en función de sus propiedades al ojo del espectador. Es un conocimiento bastante extendido (a pesar de que cómo veremos cuestionable porque depende mucho la intensidad) que las tonalidades frías tienden a alejar y las cálidas a acercar.

Pero cuando menos, los autores acostumbran a coincidir por ejemplo en que los amarillos tienden a expandirse y los azules oscuros a contraerse, mientras los verdes medios a permanecer estables... "movimientos" del color que pueden ser aprovechados para construir profundidad, entre otras cosas.

Son interesantes algunas de las consideraciones del pedagogo Juan Martorell a propósito del color en la pintura de paisaje, que aquí transcribimos:

En relación a la jerarquía, los errores habituales parten de la creencia de que los tonos cálidos avanzan y los fríos retroceden, o dicho de otro modo, los primeros tienen más energía y los segundos menos. En este sentido, un color frío o y otro cálido yuxtapuestos en las mismas condiciones de tamaño, textura, valor luz, adquieren un protagonismo muy semejante y difícil de distinguir. En la práctica del paisaje este error se traduce aplicando colores fríos en las zonas que se quieren hacer retroceder, sin tener por ello en cuenta los demás factores, en especial el grado de saturación. Dichos colores, generalmente se sitúan en el mismo nivel del plano del cuadro, contribuyendo a la bidimensionalidad y dificultando la jerarquía. (Juan Martorell, 2013: 29)

Los colores tienen la propiedad de expandirse y contraerse. Los claros y saturados se expanden más. Los oscuros y desaturados se contraen o, si se prefiere, se expanden menos. La expansión y contracción producen un movimiento constante, creando densidad y tensión en el cuadro.

Los núcleos de mayor expansión no deben acercarse demasiado los extremos del cuadro.

Si en un camino nos colocamos en un extremo, sólo tenemos una dirección, pero si nos situamos dentro del mismo tendremos dos direcciones. Debido a ello, razonar el color significa razonar sus tres cualidades y sus y seis direcciones y además hacerlo de forma simultánea y sin prioridades. De ahí que situarse en un extremo no sea la mejor opción. Lo más lógico es buscar una ubicación en el área central común a las tres cualidades (tono, valor, intensidad) de forma que los seis extremos se encuentren a una distancia equivalente. (Juan Martorell, 2013: 46)

Escribía Leonardo:

A gran distancia, la variedad de colores de los cuerpos no puede ser discernir a sino en aquellas partes directamente iluminadas por los rayos solares. En sus partes sombrías y a gran distancia no existen diferencias entre los colores de los cuerpos. (Leonardo, 2013: 261)

El valor se corresponde con la claridad: Más o menos luz. Algunos colores pertenecen por naturaleza a la zona de la luz (amarillos y naranjas) otros sólo serán “sólidos” si se mantienen en una cierta oscuridad (azules) y otros se podrán mover con cierta flexibilidad pero hasta un cierto punto entre un valor extremo y el otro (rojos, verdes, violetas), encontrando en los valores medios el punto justo.

Hablando de la antinomia azul/amarillo en relación con el valor, Kandinsky escribe:

(...) el efecto del amarillo aumenta al aclararlo (es decir cuando se le añade blanco) y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo (mezcla con negro). Esto tiene mayor importancia si notamos que el amarillo tiende de tal modo a la claridad (al blanco) que prácticamente no existe un amarillo oscuro. Existe pues un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco, como también entre el azul y el negro, ya que el azul puede ser tan profundo que parezca negro. Aparte de ese parentesco físico, existe un parentesco moral, que separa profundamente en su valor interno las dos parejas de color (amarillo y blanco por un lado, azul y negro por el otro) y que une estrechamente a los miembros de cada pareja (...). Cuando intentamos “enfriar” el amarillo (color cálido por experiencia), surge el tono verdoso y el color pierde movimiento, tanto horizontal como excéntrico. Al mismo tiempo adquiere un carácter enfermizo y abstraído (...). El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Si añadimos más azul ambos movimientos antagónicos se anulan mutuamente y resulta inmovilidad y quietud: surge el verde. (Kandinsky, 1991: 80)

En el paisaje la luz pertenece casi siempre al cielo y la oscuridad a la tierra o al agua (incluso las aguas quietas que reflejan son más oscuras que el cielo) así como a los objetos. Sólo cuando un objeto muy claro es iluminado por el sol con rayos directos encontramos una parte de este objeto objetivamente más clara que el cielo. También pasa, cuando pintamos un nocturno, que las luces artificiales o las llamas son más claras que el resto. En el resto de casos el cielo es lo más claro del paisaje.

Un paisaje hecho con una predominante de claros tenderá a la falta de fuerza y contraste. Algunas tonalidades, además, sufrirán una cierta anemia. Por otro lado, un paisaje con predominante de oscuros tendrá una tendencia al ahogo y a la falta de vitalidad. Así pues, como acostumbra a pasar siempre, en el promedio está lo ideal.

Cómo hemos explicado en el apartado anterior, si domina el valor en la construcción del color, necesariamente será en detrimento del uso desenfadado de las tonalidades y sus intensidades. Difícilmente podremos ajustar perfectamente todas estas cosas sin elegir.

La tonalidad es la calidad del color más destacable, en cuanto que tiende a determinar a las otras dos.

Cuando hablamos de simbolismo del color, hablamos de hecho del simbolismo del tono. Por lo tanto no hablamos de las otras dos propiedades (valor e intensidad), que son, de hecho, “estados” del tono.

Las tonalidades concretas y materiales son infinitas, mientras que los nombres que usamos son limitados. Por este motivo, en último término no podremos concretar matices y particularidades con las palabras, sólo aspectos generales. Aun así, sí que es más fácil hablar del color pigmento, o sea la proyección física y tangible de los tonos como haremos seguidamente.

Tenemos que diferenciar claramente los colores fríos de los cálidos, a los que Goethe asignaba calidades de carácter moral, de negatividad y positividad respectivamente.

764. Los colores del lado del más son el amarillo, el amarillo rojizo (anaranjado) y el rojo amarillento (minio, bermejo). Estos colores vuelven al hombre vivaz, activo y dinámico. (Goethe, 1992: 204)

[...] 777. Los colores correspondientes al lado del menos son el azul, el azul bermejo y el rojo azulado. Estos colores suscitan en el alma inquietud, emoción y anhelo. (Ídem: 206)

El azul, en el paisaje, es el color del mar, de las montañas lejanas, de las aguas profundas, y también, con más luz, del cielo. Por su naturaleza profunda está presente en numerosas sombras. El azul, en la paleta, puede permanecer “puro” o puede decantarse hacia el verde o hacia el violeta. El azul cobalto (legítimo) pertenece al primero y también algún azul ultramar. El azul turquesa y algún azul cerúleo (y el Prusia) adoptan una tonalidad verdosa, mientras que algunos ultramares parecen contener mayor espectro de rojo y se dirigen por lo tanto hacia el violeta. También es frecuente en el mercado la presencia del azul Real, que es un azul claro.

Por sus particularidades técnicas (cubriente, poca absorción de óleo, composición y compatibilidad química, capacidad de mezcla armónica -es decir que no se ensucia fácilmente en la mezcla aditiva) el azul cobalto es el azul base ideal para pintar. Tiene una nobleza que las estridencias de la mayoría de azules como los de ultramar y los turquesa no logran igualar.

El amarillo, en el paisaje, es el color de la luz solar (sobre todo la que se aleja de la del mediodía en verano, que es casi blanca) de numerosas arenas y tierras, de los campos de algunas flores y gramíneas, de los árboles en otoño, del cielo en las horas próximas a la salida y a la puesta del sol. En acuarela, prácticamente no podemos explicar la luz extrema sino con el amarillo. Cuando lo encontramos a las sombras, se tratará siempre de sombras luminosas donde el amarillo lucha para dirigirse hacia su naturaleza inundada de luz. Nos es difícil explicar amarillos en

sombra con las mezclas. Necesitaremos añadir a la mezcla a su complementario violeta.

Los amarillos de cadmio son los más indicados por intensidad y resistencia. El amarillo de cromo también, pero está en desuso. El ocre amarillo es imprescindible y la tierra de siena natural es el amarillo "natural" más oscuro. A pesar de que tiene tendencia a oscurecer con el óleo porque absorbe mucho, es recomendable tenerlo en la paleta si se hace paisaje. Cuando le añadimos un poco de azul se nos va enseguida al verde, cuando le añadimos un poco de rojo al naranja. Es por tanto un color con mucha personalidad, pero sólo cuando puede manifestarse tonalmente puro.

Así como el azul base sería el de cobalto, el amarillo base podría ser el ocre amarillo. Efectivamente, el amarillo más intenso y luminoso de un cadmio se revela a menudo como excesivo en la pintura de paisaje, mientras que el ocre, por ser menos virulento y por su opacidad, solidez y constitución química (óxido de hierro) es ideal para cualquier cosa. Además, en pintura por capas, un amarillo limón o cualquier otro, encuentra un lecho excelente en un ocre mezclado con blanco (valga esto para el óleo y no tanto para la acuarela).

El rojo, en el paisaje, acostumbra, como el amarillo y el naranja, a aparecer en algunos árboles y flores y también en tierras cargadas de óxido de hierro. También en los cielos matinales o crepusculares. Es un color que se siente cómodo en un valor medio (ni demasiado oscuro ni demasiado claro). Cuando es demasiado claro se va peligrosamente al rosa. Cuando es demasiado oscuro pierde la luz necesaria para revelar su naturaleza ígnea. Cuando se aclara mucho en seguida busca el amarillo para mantenerse firme y no enharinarse, buscando la claridad de la llama. Cuando es oscuro, se acerca más a la profundidad del azul o a la melancolía del violeta.

Volvemos a encontrarnos en los rojos el metal del cadmio, que nos da una amplia gama de rojos intensos excelentes.

De intensidad menor es el rojo inglés, que sería perfecto como base sino fuera que en la mayoría de casos se enharina rápidamente cuando lo mezclamos con blanco. Menos roja es la tierra de siena tostada, pero aguanta mejor el blanco en las mezclas. Por este motivo, puede ser este un rojo base cuando se trata de pintar tierras rojizas. Si pintamos un campo de amapolas tendremos que atacar con rojos más intensos. El rojo base será entonces un rojo inglés mezclado (cuando tenga que aclararse con blanco) con parte de rojo de cadmio.

Otro rojo imprescindible es el elegante carmín, que es el rojo más oscuro. El carmín es grave a pesar de ser muy transparente, su tono de terciopelo es ideal para oscurecer rojos más claros y para llevar azules hacia el violeta, puesto que es muy intenso y no los ensucia. Fundamental en acuarela para hacer cálidas las sombras.

Habiendo analizado los tres colores primarios, trataremos ahora un poco de los secundarios.

En paisaje encontramos al naranja en todo aquello iluminado por la luz de la tarde, incluso si es de otro color, en los árboles en otoño, en numerosas tierras y rocas. Conseguiremos naranjas fácilmente mezclando rojos y amarillos y por este motivo no se acostumbran a tener demasiado

naranjas en la paleta. Por su proximidad al rojo, es más fácil hacer un naranja oscuro que un amarillo oscuro. Para producir grises, tiene que ser rojizo cuando lo mezclamos con su complementario, el azul. Si no, tenderá al verde.

Cézanne concibe al naranja como color opuesto al azul y no al amarillo como Kandinsky.

André Lhote escribía lo del cromatismo de Cézanne:

La luz es anaranjada y la sombra es azul (su complementario); la media tinta es el pasaje del anaranjado al azul por intermedio del rojo violáceo y el violeta azulado. (También se puede pasar del anaranjado al azul por la otra parte del prisma, o sea por el amarillo, el amarillo verdoso, el verde azulado, pero también aquí es preciso elegir)

Esa elección dará la tonalidad general de la obra ya que el drama luminoso se desarrolla sobre fondo de medias tintas.

La dosificación de esos elementos ha sido determinada definitivamente por Rubens en uno de sus tres tratados de pintura titulado *De coloribus*: dos tercios de medias tintas un tercio solamente de luz y de sombra en total.

La parte más cercana del ojo o la más iluminada, en dos palabras, el punto que debe parecer el más sólido, tendrá como color fundamental el anaranjado.

La parte más privada de luz o más alejada del ojo, la que debe parecer menos sólida será de dominante azul.

Sólo faltará, para proceder al paso del anaranjado al azul, poner de cada lado del anaranjado los dos colores primarios que lo componen: el amarillo y el rojo, y, en las casillas siguientes, la mezcla de cada uno de esos colores primarios con el azul. Así se tendrá al violeta al lado del rojo, al verde al lado del amarillo.

El anaranjado y el azul estarán sobre la horizontal, y los complementarios se encontrarán sobre la diagonal. (Lhote, 1985: 47)

Por otro lado, la paleta de Cézanne según Émile Bernard era ésta:

los amarillos: amarillo brillante, amarillo de Nápoles, amarillo cromo, ocre amarillo, tierra de Siena natural

los rojos: bermellón, ocre rojo, tierra de Siena tostada, laca de garanza, laca de carmín fina, laca tostada

los verdes: verde veronés, verde esmeralda, tierra verde

los azules: azul cobalto, azul ultramar, azul Prusia,

negro, blanco de plata. (Doran, 1980: 107)

Por lo tanto comprobamos la ausencia de naranjas y violetas pero sí la de verdes. El verde sería, por lo tanto, el único color secundario que Cézanne tenía a su albañil. Los otros dos los hacía por adicción.

El verde, en el paisaje, es predominante en los objetos de la naturaleza. La mayor parte de la vegetación y muchas aguas son de color verde. Es un color que cuesta manejar en color pigmento y diferenciar correctamente por la retina. Es un error común entre los aficionados extender verdes intensos encima de una tela; Los grandes pintores de los verdes los han trabajado en grises. Pensemos por ejemplo en Claudio de Lorena, Watteau, Corot o Constable. Aunque los verdes predominen, en efecto, no pueden usarse muy puros, a pesar de que siempre encontraremos alguna excepción, por ejemplo en le douanier Rousseau o el mismo Cézanne. Pero, por otra lado, por su carácter tranquilo, si son demasiado grises o no se hacen vibrar con otros tonos añadiendo contrastes, un cuadro en verdes puede ser aburrido como una balsa de aceite.

El último secundario que nos queda por analizar es el violeta. En el paisaje, el violeta aparece de manera parecida al azul y muchas veces mezclado con él. Por ejemplo, en las montañas lejanas, a menudo vemos azules y violetas cabalgándose los unos con los otros. También aparece en muchas sombras y en algunas zonas de los paisajes de agua.

Hay excelentes violetas disponibles en pigmento, como el de cobalto. Es recomendable disponer como mínimo de uno, especialmente en acuarela, puesto que sólo podremos hacer violetas limpios con sólo algún azul (cobalto y algún ultramar, pero no con el turquesa) y sólo algunos rojos (sobre todo carmines y cadmios).

Tenemos que hablar de las combinaciones de color, que Goethe (1995) divide en tres tipos: Características (las combinaciones entre primarios), No características (un primario con el secundario adyacente) y las Combinaciones entre complementarios.

Estas combinaciones las encontramos tanto en grandes masas (por ejemplo vegetación y cielo) cómo en pequeñas masas o manchas dentro de una composición. Tanto en un caso como en otro nos las podemos encontrar a todas.

En las grandes masas, las combinaciones de los complementarios azul/naranja, amarillo/violeta, verde/rojo funcionan extraordinariamente bien. Por lo tanto, unas rocas tocadas por el sol de la tarde desde detrás del espectador con el mar al fondo, siempre constituirán, a nivel de color, una combinación general potente y armónica sobre la que basar un cuadro. Así mismo, todos los colores de la paja y los amarillos intensos como los que podemos encontrar en múltiples tierras ocres y algunos campos, combinan a la perfección con un fondo violáceo (pensemos por ejemplo en algún campo de trigo de Van Gogh). Por último, los paisajes de vegetación verde son ideales cuando incluyen troncos rojizos o tierras arcillosas que rompen el dominio del verde y le dan dinamismo (muchos paisajes de la Provenza de Cézanne están basados en esta combinación).

Las combinaciones entre primarios en las grandes masas no resultan tan armónicas pero son muy expresivas. Fácilmente pueden derivar en las de complementarios, al menos en algunas partes, puesto que, en el caso de la combinación azul/amarillo por ejemplo, para traer un amarillo al naranja sólo necesitamos un poco de rojo... Son combinaciones en cualquier caso más radicales, y esto puede ser utilizado para su uso expresivo en el paisaje.

Por último, las combinaciones entre un primario y un secundario adyacente en el círculo cromático (amarillo/naranja, amarillo/verde, rojo/naranja, rojo/violeta, azul/violeta y azul/verde) son combinaciones que tienden a alejarse de la totalidad de la representación del color para centrarse en un fragmento del círculo. Tienden por lo tanto a la ausencia de contraste y a la creación de gamas. Necesitan, por su naturaleza tonal poco contrastada, ver reforzado su carácter con el contraste de las otras dos propiedades, esto es el valor y la intensidad. Goethe afirmaba que algunas de ellas no funcionaban tanto, sobre todo la de verde y azul, que calificaba de vil.

Del color y de sus combinaciones, en este caso de tres colores, y también de las mezclas, habla Gauguin:

Se nos censura la presencia de colores sin mezclar, unos al lado de otros. En este terreno somos forzosamente los vencedores, ayudados poderosamente por la naturaleza, que procede del mismo modo. Un verde al lado de un rojo no da un marrón, como la mezcla, sino dos notas vibrantes. Ponga, al lado de este rojo, un amarillo de cromo y obtendrá tres notas que se enriquecen entre sí y aumentan la intensidad del primer tono, el verde. Si en el lugar de un amarillo pone usted un azul, encontrará nuevamente tres tonos diferentes, pero vibrantes unos como consecuencia de los otros. Ponga un violeta en el lugar del azul y volverá a caer en un tono único, pero compuesto, que forma parte de los rojos.

Las combinaciones son ilimitadas. La mezcla de colores proporciona un tono sucio. Un color solo es una "ensalada" y no existe en la Naturaleza. Sólo existe en un arco iris ficticio; pero observen la forma en que la rica naturaleza ha tenido a bien mostrárselo, unos al lado de los otros en un orden voluntario e invariable, ¡como si los colores nacieran uno del otro! (Gauguin, 2015: 40)

La intensidad de los colores en la pintura de paisaje tendría que responder en principio a una jerarquía paralela a la que encontramos en la realidad visible. O sea, ni los tonos tendrían que ser excesivamente grises ni tampoco se tendrían que resolver los cuadros sólo con colores intensos. Incluso los pintores fauve trabajaban con grises.

En relación con el espacio, mayores intensidades crean un mayor acercamiento.

En segundo lugar tenemos que considerar las calidades simbólicas del color en el paisaje.

Para hacerlo, necesitamos empezar advirtiendo que entramos en un terreno complicado, porque, en último término, estamos exponiendo calidades bastante subjetivas.

Los colores, en la pintura de paisaje se presentan a menudo ligados al objeto que acompañan, sin capacidad de modificarlo ni que cambie la naturaleza del objeto. En este sentido, un árbol acostumbra a ser verde, y no azul, por ejemplo. Un vestido lo podemos hacer del color que queramos, y jugar así con un determinado simbolismo del color, más o menos aceptado. No obstante, no es tan fácil hacer un árbol próximo de color azul ultramar y que no pase algo de extraño.

Muchísimas veces sí que podemos elegir, como cuando escogemos el color de las flores en un campo, o bien cuando decidimos llevar un cuadro con una determinada gama de color, independientemente del color “real” que vemos o recordamos.

Por lo tanto, es en este sentido que podemos vehicular alguna propiedad simbólica. Por ejemplo si pintamos un paisaje crepuscular en base de rojos, dándole un carácter dramático, el paisaje adquirirá y reflejará las supuestas calidades simbólicas del color.

Escribe Cirlot en su Diccionario:

[...] la Doctora Jolan Jacobi, al estudiar la psicología de Jung, dice literalmente: “La coordinación de los colores con las funciones (psíquicas) respectivas cambia con las diferentes culturas y grupos humanos, e incluso entre los diversos individuos. Pero, por regla general..., el color azul -color del espacio y del cielo claro-es el color del pensamiento; el color amarillo- el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad-es el color de la intuición, es decir de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos; el rojo- el color de la sangre palpitante y del fuego- es el color de los sentidos vivos y ardientes: en cambio, el verde-el color de las plantas terrestres perceptibles directamente – representa la función perceptiva” Asociaciones derivadas de las esenciales transcritas, que poseen una importancia decisiva son las que siguen: rojo (sangre, herida, agonía, sublimación) anaranjado (fuego, llamas); amarillo (luz solar, iluminación, dispersión, generalización comprensiva); verde (vegetación, pero también color de la muerte, lucidez extrema; por eso el verde es transmisión y puente entre el negro (ser mineral) y el rojo (sangre, vida animal), pero también entre vida animal y descomposición y muerte; azul claro (cielo y día, mar sereno); azul oscuro (cielo y noche, mar tempestuoso); marrón, ocre (tierra); negro (tierra estercolada). (Cirlot, 1988: 135)

6.5.5 La elocuencia

Aquello que se produce con una pincelada libre nos cautiva, como las formas de los líquenes y las hojas. En lo accidental hay un cierto grado de perfección que nunca logramos de manera consciente. Pasemos una pluma llena de tinta por una hoja de papel, doblemos el papel antes de que la tinta se seque, en dirección transversal a esta línea, y obtendremos una figura regular y tenuemente sombreada, que en algunos aspectos será más bella que un dibujo elaborado. (Thoreau, 2014: 306)

Hay más lógicos que hombres elocuentes, o sea, verdaderamente elocuentes. La elocuencia no es sino el arte de embellecer la lógica. Hay más gente juiciosa que hombres ingeniosos; quiero decir verdaderamente ingeniosos. El ingenio no es más que el arte de embellecer la razón. (Diderot, 1988: 85)

La elocuencia está directamente relacionada con el lenguaje gráfico puesto que si la primera sería la virtud de la dicción segura, entre otras calidades comunicativas, el segundo sería el vocabulario y la ortografía de la pintura.

Cada objeto del paisaje estará expresado con un lenguaje gráfico propio, a pesar de que éste también tendrá que ser armónico con el resto de la obra.

Se podría afirmar que en gran parte es por este motivo que Van Gogh es uno de los mejores dibujantes de la historia, puesto que en su dibujo, a pesar de que no encontramos *la finesse* de Ingres, encontramos la capacidad de dar forma a cada cosa de una manera absolutamente diferenciada con el resto en su materialidad y a la vez ligada en el conjunto.

Sin duda es elocuente en el trazo. Él, que se sentía atraído por las estampas japonesas, esquivaba a la perfección los principales defectos explicados por Rowley en su libro de referencia *Principios de la pintura china*:

Los tres defectos tradicionales -a saber, ser rígido (*ban*), entallado (*ke*) o nuboso (*jie*)- hacían referencia a la libertad absoluta en el uso del pincel: “La rigidez tiene que ver con una muñeca débil y un pincel demasiado denso que ni da ni recibe libremente; los contornos de los objetos se vuelven delgados y lisos; las pinceladas no tienen un movimiento redondeado. El entallamiento es causado por la duda al hacer girar el pincel; el corazón y la mano no se corresponden entre sí, y los contornos de las figuras se dibujan en ángulos agudos. La nudosidad se produce cuando el pincel no se mueve y uno quiere que lo haga, y no se despliega cuando debería hacerlo; la obra acaba volviéndose algo coagulado y constreñido, que no puede discurrir libremente.” La soltura del espíritu requiere la soltura del pincel. No obstante, el peligro radica en el empeño por lograr fuerza y soltura. Uno “no debe considerar como madurez la

forma cursiva y el descuido”, ni debe confundir la aspereza y la violencia con la fuerza aun cuando se aconseje al estudiante ser atrevido con el pincel y que dé la impresión de traspasar el papel con su energía. Si el espíritu del paisaje es la tranquilidad, cómo podrá captarlo un pincel descuidado o impetuoso? (Rowley, 1981: 74)

Dejando de lado las particularidades de la pintura china, los principios en la ejecución de la pintura de paisaje son poco más o menos los mismos, y aquello que debemos evitar es lo mismo, así como aquello que debemos perseguir, que en este caso es la elocuencia y el lenguaje gráfico adecuados.

6.5.6 Últimas consideraciones en la representación del espacio

Se puede dar a un paisaje la apariencia cóncava o la apariencia convexa. Ésta, si hay un tema que ocupe la parte delantera de la escena; en ese caso el fondo acabará en un espacio vasto y casi ilimitado. Aquélla, si el paisaje es el tema principal; el espacio desnudo queda entonces delante, el paisaje ocupa y termina el fondo. Prescindo de los espacios abiertos que se habrá reservado el artista.

Rubens y Correggio han usado estas dos maneras. La noche del Correggio es cóncava; su San Jorge es convexo.

La apariencia cóncava dispersa y esparce los objetos en el fondo; la apariencia convexa los acumula en la parte delantera. La primera pues, conviene al paisaje histórico y la otra, al paisaje puro y simple. (Diderot: 1988: 80)

Esta idea de Diderot es muy interesante en cuanto que nos indica implícitamente que la tensión en el espacio no puede estar en todas partes, es decir, en los primeros planos y en los últimos a la vez. Efectivamente, o dejamos espacio delante y los objetos se reparten en el fondo o dejamos espacio al fondo y el tema se desarrolla delante.

Por otro lado, nos hemos referido a la representación del espacio con anterioridad, cuando hemos hablado de los contrastes de claroscuro y también del color, pero queríamos acabar ahora este apartado haciendo una última consideración por el que respecta a la perspectiva lineal. Simplemente recordar que la representación del espacio es esencial en la pintura de paisaje y resumir que los instrumentos principales son, además del agrisamiento del color conforme se aleja (al menos en relación con el primer plano) y la moderación en los contrastes de valor conforme se aleja, la convergencia de líneas y planos paralelos a los puntos de fuga situados en el plano del cuadro, así como a la gradual reducción de la altura y la medida de los objetos según se alejan. Esto puede resultar obvio, pero a la práctica puede querer decir eliminar o modificar un objeto presente en la realidad para que no estorbe en el cuadro.



Figura 79. ÀLEX PRUNÉS, *Daimon*, 61x50, 2013, óleo sobre tela

7. PROYECTO ARTÍSTICO PERSONAL: PROPUESTA DE MÉTODO PARA PINTAR PAISAJE

Al pintar el artista descarga su emoción; pero no antes de que su concepción del cuadro haya pasado por un cierto estado analítico. El análisis tiene lugar en el interior del artista. Si la síntesis es inmediata, resulta demasiado esquemática y sin ninguna densidad, y la expresión también se empobrece. (Matisse, 2010: 108)

To learn to paint landscape [...] an artist should identify himself with the landscape and watch it until its significance is revealed to him. (Kuo Hsi, 1935: 35)

In the Chuang-tzû it is said that a painter at work "took off his clothes and squatted down cross-legged". That is indeed the true way of the artist. He should nourish in his bosom cheerfulness and a happy mood. That is, if he can develop a natural, sincere, gentle, and honest heart, then he immediately be able to comprehend the aspects of tears and smiles and of objects, pointed or oblique, bent or inclined, and they will be so clear in his mind that he will be able to put them down spontaneously with his paint brush. (Ídem: 48)

A continuación proponemos un método para pintar paisaje, desde las condiciones iniciales hasta la concreción formal, pasando por distintas partes del proceso.

7.1 Condiciones a priori

Queremos hacer unas consideraciones sobre las condiciones en las que trabaja el pintor paisajista en la actualidad. Consideramos que es importante hacerlas puesto que influyen decisivamente en la praxis de la pintura de paisaje.

El paisajista vive bajo un asedio intenso por parte de los cambios causados por el progreso tecnológico, que hacen que sea prácticamente imposible aislarse totalmente del ruido, entendido en un sentido amplio, como lo entendían los pintores chinos...:

Móviles, coches, aviones, en todas partes presencia humana, en todas partes efectos de la civilización... El paisaje natural puro, sin rastro del hombre es casi imposible de encontrar, y condiciona inevitablemente la praxis así como los resultados. El paisaje ha quedado destruido en innumerables lugares, o, mejor dicho ha sido sustituido por un paisaje insulso, feo, sin misterio ni belleza de ningún tipo, por un paisaje inerte. Muchos rincones han desaparecido, muchos *genius locii* han sido sacrificados. Misterio y tranquilidad han quedado destruidos para siempre jamás.

El hombre actual se congratula en el ruido, en la destrucción, en dejar una huella de su dominio que ya no es un gesto o un paseo a caballo, sino el fin de todo aquello indómito. No es sólo en la ciudad... Es en fondo del mar, en los bosques, en los rincones escondidos en las más altas montañas donde encontramos basura, ruido y contaminación.

En su desidia y falta de responsabilidad, su mal gusto, su dejadez, arrogancia y su falta de sensibilidad, el hombre moderno ha destruido su propio mundo y ha creado otro del que cualquier espíritu noble intenta huir.

La pobreza y la civilización traen intrínsecos el ruido y la fealdad, y en estos lugares el espíritu no puede encontrar el tema con el que identificarse. Las ventajas de la tecnología no compensan la degradación del territorio.

Todas estas circunstancias dificultan enormemente el ejercicio de la pintura de paisaje. Más que ningún otro género, el paisaje ha sido víctima de un ataque cruel... si Cézanne viviera ahora, qué mundo pintaría?

Dicho esto, se hace necesario poder dejar, al menos con cierta frecuencia, el mundo a un lado para pintar paisaje, disponer de mucho tiempo para dedicarle y no tener prisa, poder viajar y moverse o bien vivir en un lugar adecuado, con las condiciones necesarias para la dedicación a la pintura de este género.

Así se expresaba Kuo Hsi a propósito de pintar montañas:

Let one who wishes to portray these masterpieces of creation (mountains) first be captivated by their charm; then let a study with great diligence; let him wander among them; let him satiate his eyes with them; let him arrange these impressions clearly in his mind. Then with eyes unconscious of brush and ink, he will paint this marvellous scene with utter freedom and courage and make it his own. (Kuo Hsi, 1935: 40)

7.2 El encuentro

En primer lugar existe un encuentro con el tema, el modelo, o, mejor dicho, con aquel componente esencial, aquella semilla primigenia, objeto protagonista que, por otro lado, no requiere que sea ni visible ni tangible.

El encuentro puede producirse de muchas maneras y en muchas condiciones. A veces, el encuentro, que es como un enamoramiento, proviene de los sueños, otros proviene de un viaje que se hacía por alguna otra razón, y que se ha visto interrumpido por el descubrimiento de un objeto determinado o de un lugar.

A veces, un encuentro permanece latente, hasta que un día se despierta en la ejecución del cuadro, revelando un camino o una solución.

7.3 La Idea fuerte

Después del encuentro, tiene que aparecer la “idea fuerte”. Ésta tiene que ser la auténtica semilla del cuadro, la que reúne ella sola un tema concreto, y una primera formulación de los aspectos formales en la mente del artista, que incluye composición, dibujo, atmósfera, claroscuro, color, materialidades...

Si esta idea no es brillante o inspirada, tampoco lo será el cuadro.

Si esta idea no resuelve a la vez una expresión inspirada de potencia simbólica o proyección emocional, sumada a la representación de elementos de lo visible, que tienen que responder a las leyes de la composición y ser “en ellos mismos” continentes de cierta belleza, entonces el cuadro corre el serio peligro de no llegar a ninguna parte.

7.4 Elección del tema

Vinculada estrechamente a la idea fuerte, la elección del tema consiste en encontrar exactamente el objeto concreto que será representado, puesto que, como decía Diderot (1988: 36), al pintor no le está permitido pintar más que una sola escena de lo que quiere pintar y tiene que elegir con exactitud.

Un ejemplo de esto es que si pintamos un árbol y una casa, por ejemplo, y teniendo clara la idea fuerte, acabamos de decidir por ejemplo si el árbol será un roble o una encina, o si la casa tendrá el tejado de pizarra negra o de tejas rojas.

7.5 Relajación/ritual

El pintor Kuo Hsi explicaba como obraba el pintor Wang Tsai:

The room where the artist paints should be a wide and secluded chamber, warm in winter and cool in summer. The mind of a painter should not be disturbed by hundreds of worries; his spirit should be untroubled and joyful. In a poem by Tu Fu, this truth is revealed:

Painting only one stream in five days,

And only one stone in ten days;

Refusing to yield to compulsion and pressure,

Wang Tsai then was willing to hand down his master strokes. (Kuo Hsi, 1935: 58)

Es muy importante, en la primera formalización, y también en fases importantes de la ejecución de la obra, que existan las condiciones necesarias para una correcta concentración. También es recomendable hacer el ritual que cada cual crea conveniente (por ejemplo estar unos minutos con los ojos cerrados y sin ruido).

Es muy importante no tener prisa y no reemprender el cuadro en las diferentes sesiones (en caso de tener que hacerlo) de manera apresurada o con poco tiempo, puesto que fácilmente se puede malograr el buen trabajo hecho con anterioridad.

Es un ritual la preparación de enseres y materiales, que tiene que contemplar exactamente qué colores tienen que ser los que se preparen en la paleta, qué pinceles los necesarios, qué esbozos los que tenemos que tener cerca para consultar.

En caso de escuchar música, seleccionar una que acompañe al sentimiento o no demasiado intrusiva, de lo contrario puede influir negativamente.

No es recomendable pintar cansado ni con las capacidades menguadas por cualquier droga. Esto es porque, además de la expresión emocional y de soltarse para desbordar lo consciente, existe una mayoría de contenidos de carácter racional en la pintura, que es enemiga de la improvisación y del trabajo apresurado. Un estado de conciencia excesivamente puntual y excitado puede servir a una concepción pictórica, pero casi nunca a una correcta ejecución y control de todos los aspectos formales.

Es recomendable no dejarse llevar por la primera idea, más bien al contrario es necesario reflexionar mentalmente y no empezar a proyectar las ideas encima del papel hasta que no se vean rodeadas por una irresistible necesidad de hacerlas visibles.

7.6 La partida: Apertura, medio juego y final

Una vez está claro qué se quiere pintar y con qué formato, y ejecutados varios estudios sobre papel (dibujos y acuarelas) o algún apunte con el propio óleo (incluyendo los que se hayan podido hacer en el natural en caso de que haya sido necesario) y disponiendo de las condiciones generales arriba establecidas, podemos disponernos a empezar el cuadro.

Igual que el ajedrez, pintar un cuadro al óleo consta de apertura, medio juego y final. Esto, con independencia de si es más o menos grande o si la ejecución será de un tirón, es decir, *alla prima*, o bien será un cuadro hecho en varias sesiones, por capas. Sea como sea, el cuadro tiene que tener un proceso de ejecución ordenado. Incluso en las obras hechas por los pintores aparentemente más impulsivos existe un orden en la ejecución. Cuando se pinta un árbol, el pintor tiene que crecer con él.

Nos referiremos a la ejecución de un cuadro de paisaje hecho en varias capas, puesto que tiene una ejecución más compleja que un hecho de

golpe. Además, este último, será como una versión acelerada, espontánea y quizás un poco descuidada del primero, pero manteniendo esencialmente el orden de ejecución.

En la apertura pues, después de realizar la preparación necesaria del fondo (se recomienda con colores de secado rápido, puesto que el blanco de titanio tarda muchos días en secar cuando se extiende en abundancia) se tienen que disponer los elementos en el espacio, se tienen que proporcionar adecuadamente, trazando las líneas maestras, extendiendo grandes y claras masas de color, especialmente amplias superficies como por ejemplo cielos y extensiones de todo tipo, sin incidir de ninguna forma en el detalle concreto y planteándonos si queremos hacer juegos de transparencias (es decir, situar un color que no será el predominante después, pero que respirará por debajo y dará así vida al que ponemos encima, que no lo tapaná del todo). Insisto en que en esta fase es recomendable no hacer los objetos pequeños del paisaje, sólo los que ocupen una extensión importante y de fondo. Si se pinta un árbol desnudo de hojas en invierno sobre un cielo (sobre todo en el supuesto de que el árbol no tenga un tamaño muy importante), primero será necesario hacer el cielo con todos sus matices. Acabarlo definitivamente y no retocarlo más. Después hacer el árbol. Lo mismo se puede decir de cualquiera otro objeto sobre un fondo.

El equivalente en el medio juego en la ejecución de un cuadro es la parte en que los componentes más importantes y significativos tienen que tomar forma y cuerpo. El cuadro, en esta fase, tiene que dirigirse inevitablemente hacia la definición de contornos y detalles, de objetos, pero también se tiene que saber esperar a aquello más pequeño y más contrastado, tanto por oscuros como sobre todo por claros y saber mantener un cierto grado de indefinición y misterio, puesto que si se concreta todo posiblemente el cuadro perderá rápidamente interés y estaremos precipitándonos, finalizando de manera incorrecta su ejecución antes de tiempo. Las ideas importantes en todos los campos (color, claroscuro, materialidades) que definen mediante tonos medios prioritariamente el conjunto de todo aquello representado, tienen que cubrir suficientemente el paisaje, dejando poca cosa por hacer para la última fase.

No obstante, esta última fase es tan importante como el final en una partida de ajedrez. Es decir, se puede estar ganando una partida, y un error al final puede cambiar el destino... La tensión, aquí, tiene que ser especialmente intensa. Muchas veces es conveniente, antes de afrontar esta última fase, dejar descansar el cuadro un cierto tiempo. A menudo es complicado saber hasta qué punto se tiene que definir y en qué punto acabar, pero, como norma general, cuando ya no varíe demasiado el resultado después de dos horas de trabajo y se empiecen a dar rodeos innecesarios para no cambiar gran cosa, es que ya se tiene que dejar el cuadro...

7.7 Materiales

Por sus diferentes cualidades, a saber: distinta composición química, compatibilidad entre pigmentos, toxicidad, tonalidad, opacidad, resistencia a la luz, etc, los colores de las distintas marcas comerciales referidas que utilizamos son los siguientes.

Azules:

Azul legítimo de cobalto.
Azul ultramar claro
Azul turquesa
Azul Real

Amarillos:

Ocre amarillo
Amarillo cadmio medio
Tierra de Siena natural

Rojos:

Rojo inglés
Rojo cadmio
Tierra de Siena tostada
Carmín de garanza

Verdes:

Verde de óxido de cromo
Tierra verde
Verde Oliva

Naranja:

Naranja cadmio

Violeta:

Violeta rojizo (púrpura)
Violeta azulado (mineral)

Negro de marfil

Blanco de secado rápido

Blanco de plomo (en su defecto, blanco de titanio de alta calidad).

Las marcas comerciales que nos ofrecen los mejores materiales y que se pueden encontrar en la actualidad son Old Holland, Sennelier, Lefranc, y algún color de Rembrandt y Titan.

El blanco de secado rápido, el *Griffin* de Winsor & Newton

7.8 Algunas consideraciones generales a la hora de pintar un cielo

A continuación detallamos una serie de consideraciones generales para pintar un cielo:

- De izquierda a derecha y de arriba a abajo un cielo varía de tonalidad, de intensidad y de valor de claroscuro.
- El cielo es extremadamente más claro que la tierra y que cualquiera otro objeto, excepto aquellos objetos claros iluminados directamente por los rayos del sol.
- El cielo es prácticamente siempre más claro que cualquier superficie de agua, excepto cuando hay nubes o en un contraluz en el que esta recoja los rayos en forma de reflejos. Un cielo y una superficie de agua no tendrían que ser reversibles (es decir, el cielo no poder ser concebido como agua y ésta como cielo).
- Las nubes son de varios tipos, y los que no son simples velos o trazas elevadas, se tienen que concebir como masas volumétricas y con un dibujo concreto, eso sí, con un lenguaje pictórico que tenga en cuenta su naturaleza vaporosa.
- Cómo en el resto de objetos, las nubes pueden ser vistas con la luz desde detrás del espectador, con la luz delante o con la luz lateral. En cualquier caso, se tiene que decidir.
- Las horas del día influyen decisivamente en los colores del cielo, así como las condiciones meteorológicas. Los azules dominan en el mediodía, grises y tonos varios (violetas, naranjas, rosados e incluso verdes) dominan en las primeras y últimas horas del día. Por la noche, por la falta de luz, hay poca variación cromática.
- Si observamos detenidamente los colores de un cielo sereno y azul, en condiciones lumínicas habituales, comprobaremos que el azul de la zona superior es más oscuro y más intenso, porque hay menos atmósfera separándonos del espacio exterior, negro profundo, el de la zona inferior se acerca progresivamente al amarillo o al rojo, porque hay más aire y más impurezas. Por lo tanto, como norma general, turquesas y violetas, y grises ocreos o anaranjados dominan las zonas inferiores; azules parecidos al cobalto y negros, y algún ultramar en las zonas superiores.
- Existe una riqueza infinita de posibles matices y de fenómenos meteorológicos que pueden aportar decenas de variaciones a los cielos: lluvia, nieve, rayos, arcos iris, estrellas...

En *El manual del jardín del grano de mostaza* aparece un método para pintar nubes:

Clouds are the ornaments of sky and earth, the embroidery of mountains and streams. They may move as swiftly as horses. They may seem to strike a mountain with such force that one almost hears the sound of the impact. Such is the nature [ch'i shih, spirit and structural integration of clouds. (The mustard seed manual of painting, 1977: 217)

8. OBRA

Si en el apartado quinto de la primera parte de la presente tesis hemos expuesto las posibles resonancias y características intrínsecas que consideramos que tienen los diferentes objetos que conforman el paisaje, ahora nos disponemos a tratar la manera como hemos abordado su materialización describiendo casos concretos, de los que en algunos casos relatamos los procesos, los procedimientos y la técnica.

8.1 Paisajes naturales

A continuación tratamos por separado distintos objetos naturales.

8.1.1 El árbol: el pino, el frutal

To paint landscapes, one should know how to draw trees. To draw trees, one should be able first to draw the trunk and main branches, then to dot the foliage, and eventually to depict a luxuriant forest.

After drawing the basic structure of trunk and main branches, add the smaller branches, establishing the form of the tree bare of foliage. The brushstrokes laying out the tree are the most difficult. (The mustard seed garden manual of painting, 1977: 53)

La naturaleza del árbol es tan diversa que requiere explicar su formalización a partir de los diferentes tipos y estados con los que nos los encontramos en la naturaleza visible.

Como consideración general, diremos que la mayoría de veces en que representamos un árbol solitario tendremos que proceder pintando primero el fondo (cielo) y después el tronco y las ramas principales (si no se ven se tiene que saber igualmente donde están para pintarlas), masas de hojas (si hay), flores (si hay) y finalmente las ramas pequeñas y demás detalles.

La dirección que tiene que seguir el proceso es de dentro hacia afuera, es decir del tronco hacia las ramas principales, de éstas hacia las pequeñas, de las pequeñas a los detalles, de las masas centrales hacia el límite del árbol, la parte más complicada.

8.1.1.1 Daimon



Figura 80. ÀLEX PRUNÉS, *Daimon*, 50x50, 2014, óleo sobre tela



Figura 81. ÀLEX PRUNÉS, Fotografia digital documentando *Daimon*



Figura 81b. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Daimon*

Así denomina Patrick Harpur al espíritu que habita en las cosas dotadas de vida. (También extiende el término a otras cosas en su libro *El fuego secreto de los filósofos*). En cierto modo, los hombres siempre han visto o intentado ver más allá de las puras apariencias. Este ver más allá se ha manifestado de múltiples maneras. La Naturaleza se mantiene impasible, indiferente ante el hombre. La Naturaleza “vive” aparte del Hombre, o el Hombre se ha separado de la Naturaleza. En cualquier caso, es evidente que a pesar del alejamiento sigue y seguirá habiendo un diálogo: la Naturaleza “habla” al Hombre y el Hombre ve en la Naturaleza cosas que le son propias.

En las proximidades de Can Grau, en el Parque Natural del Garraf hay un camino que se aleja al que lo sigue de la carretera que lleva a Olivella en dirección al mar. Este camino serpentea entre cerros prácticamente pelados, vestidos únicamente por el característico manto de hierbas y matorrales y algún árbol joven que apenas despunta tímidamente.

Una mañana soleada y fría, a finales de enero de 2014, siguiendo el camino con el caballete de campo y un cuadro de 61x50, en una hora llegué al lugar que había descubierto en una excursión anterior: Un lugar dónde el camino serpentea por una carena, desde donde se domina parte importante del parque y se divisan con claridad las formaciones montañosas que delimitan el Garraf. Junto al camino, varios pinos de tronco largo luchan para mantenerse derechos. Alguno permanece más o menos solitario, otros conviven en pareja y, en algún caso se forma un grupo de tres o cuatro. Contemplando estos pinos por separado uno se da cuenta de que cada uno de ellos o cada grupo tienen su carácter particular. En un caso parecen una pareja de amantes, en otro un grupo de brujas, en otro un joven se levanta desafiando... En definitiva, parecen estar poseídos o contener cada uno de ellos uno de aquellos dáimones de los que habla Harpur. No es nada que el Hombre, en toda su Historia, no haya visto antes. También podemos llamarlo animismo.

Me sorprendió el diferente carácter de la escena, el diálogo que parecía que tenían conmigo, y tuve que dedicar un buen rato a reflexionar en que quería centrar mi atención, dado las diferentes “voces” que me llegaban de un lugar y del otro. Finalmente, entre el ruido de los dáimones, me decidí por uno. Un pino solitario, joven, con un carácter amigable, la copa del cual se organizaba en un arco de medio punto prácticamente perfecto (figuras 79/80).



Figura 82. ÀLEX PRUNÉS, *Paisaje catalán*, 130x130, 2014, óleo sobre tela

Alguna rama que no había sobrevivido salía perpendicular al tronco, retorciéndose al extremo como si estuviera encendida. La luz era perfecta, casi lateral. Las montañas se recortaban en el horizonte con un azul plateado. Ante el pino, un sentimiento de elevación, de fuerza poética que me embriagó (para Shelley, “todas las imágenes poéticas son operaciones de elevación”).

En esta disposición me puse a pintar (figura 80).

Fue uno de los primeros pinos aéreos que pinté, después vendrían otros.

Posteriormente, en el transcurso de la elaboración de la presente tesis leí una cita relacionada con el tema del cuadro:

Advertido por el sonido sibilante, levanto la vista de mi libro y veo un gran pino, talado en las lejanas colinas del norte, que ha pasado volando sobre las Green Mountains y Connecticut, ha atravesado como una flecha la ciudad en sólo diez minutos y que apenas nadie más ve (...). (Thoreau, 2014: 128)

A partir de este tema, realicé en la tranquilidad del estudio *Pino sobre un estanque*, de 130x130 cm (figura 83).

Me seducía situar un árbol en el espacio celeste, con unas montañas al fondo y sobrevolando una elipse que se convierte en espejo del cielo.

La realización se hizo realizando primero el cielo y las nubes, en una segunda sesión el árbol, finalmente el paisaje inferior, dividido en tres planos de profundidad más el estanque, en dónde también aparece volando una escalera.



Figura 83. ÀLEX PRUNÉS, *Pino sobre un estanque*, 130x130, óleo sobre tela

8.1.1.2 *Locus amoenus*

Si los romanos no fueron capaces de dejarnos una única palabra para nombrar el incipiente concepto de paisaje que ellos llegaron a conocer, sin embargo, sí fueron capaces de destilar la locución *loca amoenus*, que cobrará una particular fortuna en la literatura renacentista. (Maderuelo, 2005: 173)

Así pues, esta expresión era lo más parecido a nuestra moderna palabra paisaje que utilizaban los romanos. Esta expresión, de manera literal, quiere decir lugar ameno o idílico, lugar fuera de los límites de la ciudad, donde la naturaleza crea un entorno agradable, propicio al placer de la observación y del goce. Los romanos creían así mismo en la existencia del *genius loci*, o espíritu del lugar. Y de esa forma nuestro *Locus amoenus* sería un lugar protegido por un espíritu benévolo.

Esta es la expresión que define mejor un paraje que descubrí mientras desarrollaba el trabajo de campo de la presente tesis. Este lugar, en pleno Parque Natural del Garraf, está situado cerca del pueblo de Olivella, en la carretera que une este municipio con Can Grau, dentro de los límites de un cortijo rodeado de campos con viñedos y árboles frutales, un terreno irregular, orientado al sur, hacia el mar, ligeramente inclinado, cortado por caminos de tierra y con el terreno dispuesto en forma de amplias escaleras. El paisaje es abierto, pero no se puede decir que sea panorámico, puesto que está un poco escondido y los cerros bajos que lo rodean están a una distancia no muy lejana.

En el mes de febrero de 2014, clapas de pinos, y alguno solitario, matorrales, romero y tomillo, entre otras muchas plantas aromáticas y un número ilimitado de pequeñas flores blancas entre los viñedos acogían numerosas abejas que llenaban el aire de un zumbido poderoso, pequeñas orugas de procesionaria empezaban a construir las blancas bolsas en los pinos más jóvenes y numerosos pajaritos iban de aquí para allá. Tres almendros situados en uno de los campos florecieron en una semana y los otros árboles frutales los acompañaron lentamente. Los dos ciruelos, uno grande y otro pequeño, situados en dos escaleras de veinte metros por diez más o menos se definían como protagonistas del lugar. A mediados del mes de febrero, en esta zona hay jornadas primaverales, junto con otras propias de la estación invernal.

Los días soleados en las que fui a pintar la temperatura llegó hasta los dieciocho grados y sólo el viento que a veces aparecía precedido por un rato de agradable brisa rompía una atmósfera quieta y saturada de la respiración de la tierra y la vegetación.

En este lugar y en estas condiciones, que he intentado explicar lo mejor posible, desarrollé parte de las obras pictóricas que aquí reproduzco (ver figuras 84, 85, 87, 89 y 91).

Las condiciones en las que el pintor trabaja al natural no se asemejan evidentemente en nada a las que el pintor tiene en su estudio. Estas condiciones, el lugar, el contacto directo con una realidad natural y visible, cambiando por las horas del día, la época del año y por la climatología determinan el estado físico y espiritual del que decide utilizar el *plein air* como método. Se sabe que Joaquim Mir pintaba en alpargatas, según él

mismo decía, para notar la tierra mientras pintaba. Esta conexión física y anímica o espiritual, este aquí y ahora de una realidad visible y embriagadora, necesariamente envolvente, inevitablemente pura y primaria, directa, intensa, supera poderosamente cualquier vivencia del paisaje fuera del paisaje. Es la esencia y el acontecimiento principal, el encuentro con el tema del cuadro, si se me permite la comparación: la cita amorosa con la pareja amada.

Lugar fuera de la mera especulación o reflexión, imaginación calmada, recuerdo y memoria. Es pura e intensa experiencia del presente.



Figura 84. ÀLEX PRUNÉS, *Locus amoenus*, 81x100, 2014, óleo sobre tela



Figura 85. ÀLEX PRUNÉS, *Arbolito en mayo*, 40x40, 2014, óleo sobre tela



Figura 86/86b. ÀLEX PRUNÉS, Fotografías digitales documentando *Locus amoenus*

En este espacio fui a pintar con regularidad desde invierno de 2014 hasta la primavera de 2015, realizando numerosos estudios al natural. Con acuarela realicé uno en pleno verano (figura 98) y en esta estación también realicé uno en pequeño formato del ciruelo pequeño (figura 85). La mayoría de los otros los pinté en invierno y en primavera y también en otoño en cuadros de pequeño formato y alguna pieza de medida mediana con óleo, como el cuadro precisamente titulado *Locus amoenus* (figura 84), del que reproducimos dos instantáneas tomadas al natural que documentan la primera sesión y la última (figuras 86/86b).

En *Complementarios* (figura 90), un almendro en flor y un pino se presentaron como una revelación: uno junto al otro, el almendro era blanco y el pino negro, el almendro elíptico, el pino redondo. Como una imagen del *yin* y el *yang*. La realización tuvo que ser rápida dada la caducidad de las flores.



Figura 87. ÀLEX PRUNÉS, *Arbolito*, 30x60, 2014, óleo sobre tela



Figura 88. ÀLEX PRUNÉS, *Gran árbol*, 114x146, 2015, óleo sobre tela

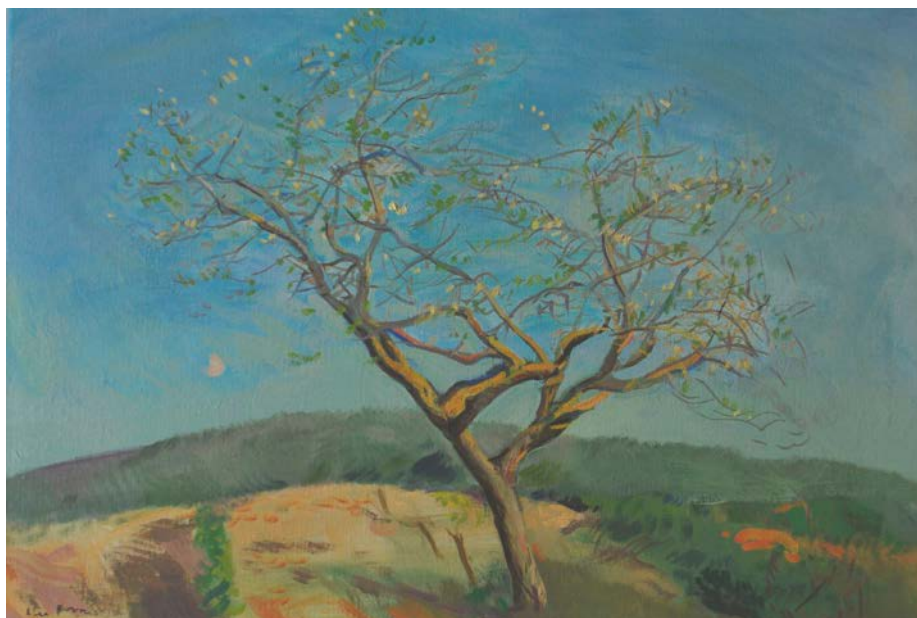


Figura 89. ÀLEX PRUNÉS, *Estudio para Gran árbol*, 50x73, 2015, óleo sobre tela



Figura 89a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Estudio para Gran árbol*



Figura 90. ÀLEX PRUNÉS, *Complementarios*, 81x100, 2013-4, óleo sobre tela



Figura 90a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Complementarios*

8.1.1.3 El ciruelo del *Locus amoenus*



Figs 90b/90c

En nuestro *Locus amoenus* un pequeño árbol al extremo de una parcela de viñedos abandonados se eleva entre las matas de romero y demás arbustos y hierbas propias del Garraf.

La primera experiencia pictórica ante este tema fue un apunte al natural con un formato de 50x61 el mes de febrero de 2014.

A partir de este apunte consideré necesario empezar un cuadro de mayor formato (97x130), puesto que, en cuanto a la composición, el tema pedía mayor espacio.

La mayor parte del cuadro era un cielo con nubes altas, bastante trabajado, en el que el árbol se tenía que integrar con posterioridad.

Ya en el estudio, preparada la tela de lino con una emulsión acrílica y pigmento azul ultramar y tierra de Siena tostada, una preparación de un gris azulado neutro, configuré la composición trabajando con siena tostada y azul en óleo bastante diluidos. Fue necesario trabajar el cielo durante dos días y dejarlo secar antes de empezar a dar forma al árbol y a la vegetación de debajo. Una vez planteado de manera esencial el árbol y el resto de elementos, proporcionado adecuadamente el conjunto, el cuadro estaba preparado para llevarlo al natural.

La sesión al natural no fue muy larga pero sí intensa. Todo el fondo estaba ajustado adecuadamente para recibir las ramas, hojas y cuatro flores del árbol, ya a principios de marzo.

En este tipo de temas, es necesaria la preparación del fondo (en este caso el cielo), que ya prácticamente no se toca más, antes de proyectar en el cuadro el elemento protagonista (en este caso el árbol). Si no se obra de este modo con el óleo, es fácil que el proceso no sea el idóneo y se mezclen todos los colores de una manera desagradable. Las ramas tienen que fijarse sobre un fondo seco, porque si no se hace casi imposible darles la forma deseada.

Cada objeto necesita pintarse con el grado justo de tensión. Si se quiere hacer todo a la vez, como en un esbozo, todo quedará mezclado y sucio, y el proceso se convertirá en un caos.

En el cuadro definitivo (figura 93) añadí espacio y unos elementos en el aire: una escalera, un papel blanco, una A y la luna.



Figura 91. ÀLEX PRUNÉS, *Árbol*, 46x55, 2013, óleo sobre tela



Figura 92. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Árbol*, 89x116

8.1.1.4 Árboles en flor

(...) Tres tiros de flecha más allá nos encontramos en el bosque un gran árbol, al principio desnudo, pero del que luego surgen flores de un color “que era menos que rosa y más que violeta”(...)
Es ciertamente imposible dar, por medio de palabras, una definición más precisa del matiz exacto que Dante quiere designar -el de las flores de manzano-.
[Ruskin, 1920: 88]

La problemática de los árboles frutales en flor ha sido tratada en numerosas ocasiones en la pintura de paisaje. Sólo hay que recordar que es un tema muy presente en la pintura oriental y también aparece en la pintura occidental en figuras como Van Gogh.

En el espacio donde hemos desarrollado el trabajo de campo, el Parque Natural del Garraf, hay almendros. En el otro espacio donde también he ido a pintar en el transcurso de la elaboración de esta tesis, el Delta del Llobregat hay numerosos frutales y, en mi propio estudio, en el patio, hay un melocotonero y un manzano. En este orden de cosas, a finales de invierno de 2014, se produjo toda una serie de encuentros, como denominaría John Berger, con este fenómeno.

La primera experiencia al natural se produjo en el Delta del Llobregat, donde empecé un cuadro de un melocotonero que apenas empezaba a brotar (figura 95).

Otra experiencia fue en el Garraf, en una finca que se llama Las Picas, donde pinté un almendro al natural del que relatamos el proceso en las figuras 100a. Por último, la otra experiencia que relataremos y de la que adjuntamos imágenes de la obra y el proceso es la de pintar el melocotonero que hay en el patio de mi estudio de pintura (figuras 108).

Creemos que los aspectos más destacables de pintar un frutal en flor al natural son los siguientes:

En primer lugar, es un fenómeno natural muy breve, que dura sólo unos días. Esto, sumado, a que el proceso técnico al óleo necesita de su tiempo, dificulta más el objetivo que si el tema es un pino, por ejemplo.

En segundo lugar, a pesar de que siempre es decisiva la distancia física entre el pintor y el modelo, en este tema lo es de manera especial, puesto que las flores aparecerán en el cuadro como manchas más o menos agrupadas o como flores propiamente, muy definidas formalmente, básicamente en relación a la distancia, al formato y a la composición.

Enseguida tomamos partido claramente por un análisis del objeto sin fondo y sin más elementos significativos. No se trataba de pintar un paisaje compuesto sino de centrarnos en el elemento, sin relación de espacio y en una proporción grande del objeto dentro del plano del cuadro.

Para lo cual, es necesario hacer un ejercicio de abstracción importante al natural, puesto que la realidad visible siempre tiende a imponerse y a modificar la idea primigenia, que, en este caso, era una idea de árbol en flor puramente, sin fondo, sin artificio de ningún tipo, que se tenía que resolver en una solución de gravitación y soledad, de desnudez.



Figura 93. ÀLEX PRUNÉS, *Árbol*, 89x116, óleo sobre tela



Figura 94. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Árbol*, 46x55



Figura 95. ÀLEX PRUNÉS, *La insostenible ligereza de la primavera*, 65x92, 2013-4, óleo sobre tela



Figura 96. ÀLEX PRUNÉS, *Peral*, 41x31, 2015, acuarela sobre papel



Figura 97. ÀLEX PRUNÉS, *Limonero*, 30x30, 2015, acuarela sobre papel



Figura 98. ÀLEX PRUNÉS, *Ciruelo*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel

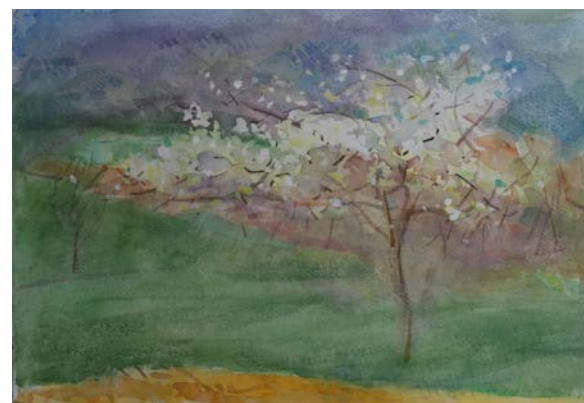


Figura 99. ÀLEX PRUNÉS, *Apunte de un almendro*, 31x41, 2014, acuarela sobre papel



Figura 100. ÀLEX PRUNÉS, *Almendro en flor y otros objetos*, 73x73, 2014, óleo sobre tela

Otro caso es el de un almendro en flor situado en la antigua finca de Las Picas, el masovero de la finca, un inmigrante polaco, me explicó que, hace ochocientos años, los monjes tenían un refugio. Según la Guía del Patrimonio histórico y artístico de los municipios catalanes, del web Poblles de Catalunya, la finca está documentada desde 1382.

Si en estas tierras habían monjes o no, tampoco es importante para esta tesis, por ser un dato puramente histórico y que no tiene ninguna trascendencia con lo que nos ocupa, pero lo que sí es más importante y destacable es la relación de similitud poética que a partir de este dato documental poco relevante, hice de manera automática con los almendros en flor. A partir de aquel momento “veía” algo más que árboles en flor.

La mayoría se disponen todo a lo largo de la menuda carretera que lleva a Olivella, pasando por Can Grau. En los pequeños trozos de tierra cultivada, también aparecían aquí y allá, dispersos, cargados de abejas, algunos alrededor de la construcción medio derrumbada.

El blanco de los almendros contrasta de una manera importante con los verdes grises y las tierras del paisaje del Garraf. Todavía más aquellos días nublados, que conferían un extraño carácter a las numerosas flores.

El almendro tenía dos ramas extendidas perpendicularmente al tronco y la copa tenía una estructura geométrica en forma de abanico. Algo en el tronco y la disposición de las ramas recordaba un hombre con los brazos extendidos (figura 100b).



Figura 100b. ÀLEX PRUNÉS, *Almendra en flor* 55x73, 2013, óleo sobre tela

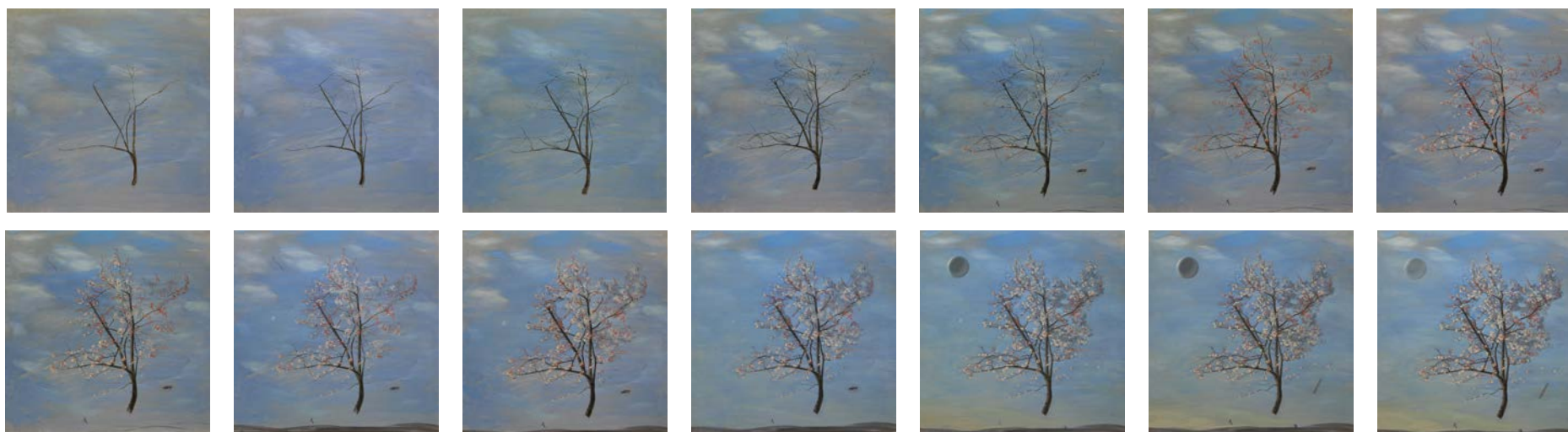


Figura 101. ÀLEX PRUNÉS, *Proceso de Almendro en flor y otros objetos*, 73x73, 2014, óleo sobre tela

8.1.1.5 El pino del Putxet



Figura 102. ÀLEX PRUNÉS, *Árbol*, 40x40, grafito sobre dm



Figura 103. ÀLEX PRUNÉS, *El pino del Putxet*, 40x40, óleo sobre tela

Este pino está situado junto a mi domicilio, en el parque de Putxet. El primer trabajo que realicé fue un dibujo (figura 102) sobre cartón prensado previamente preparado con imprimación acrílica y una mezcla de pigmento azul y tierra de Siena tostada. Después del dibujo con grafito pinté las nubes con acrílico blanco.

A partir de este dibujo, modificándolo, realicé un cuadro de gran formato: *Árbol y otros objetos en un paisaje* (figura 104).

Fue el primer cuadro ambicioso en cuanto a formato y en cuanto a combinación múltiple de elementos. En parte lo realicé al natural, dada la proximidad con mi domicilio.

En él, se pueden observar al fondo las montañas del Garraf y Castell Vell, dado que en aquella época acostumbraba a trabajar en ese lugar. También aparecen símbolos y signos de diferente naturaleza rodeando el pino aéreo. El componente poético proviene de un determinado estado de exaltación anímica por el que atravesaba.

Aproximadamente un año después volví al mismo árbol para realizar un apunte al óleo de 40x40 cm al natural (figura 103).

En este caso, el componente simbólico fue desplazado por el emocional, dado que al natural se no acostumbran a introducir pequeños objetos simbólicos inventados, sino que el pintor se fija en el color, en la luz, en los ritmos y se deja llevar por las emociones despertadas por las calidades del objeto presente, que le absorbe toda la energía.



Figura 104. ÀLEX PRUNÉS, *Árbol y otros objetos en el paisaje*, 130x130, 2013, óleo sobre tela

8.1.1.6 El melocotonero del Delta y el del patio

Como los almendros, los melocotoneros sacan primero las flores que las hojas. En un breve intervalo de tiempo, éstas dejan lugar a los brotes de verde de cromo, que esconden rápidamente a las flores ya desnudas o marchitas.

Empecé el primer melocotonero en febrero, cuando todavía no había brotado. Así pues, el trabajo inicial se basó en situar el árbol y definir las líneas principales, las ramas, el color del cielo, la proporción y el suelo y el paisaje de alrededor. El melocotonero está situado en el Parque del Delta del Llobregat, junto a la depuradora.

Mi visualización del cuadro o protoimagen era de un árbol solitario y en flor, con poca participación de cualquier otro elemento.

Sabía que las flores aparecerían tarde o temprano y que entonces las añadiría al cuadro. Esta fue la estrategia. En cierto modo se trataba de pintar la estable estructura orgánica inferior y después añadir el elemento superior, del mismo modo que Tintoretto pintaría un collar de perlas sobre el pecho de una dama.

A finales de marzo, finalmente, aparecieron las flores, y en el cuadro también se produjo una transformación radical. El aspecto triste y sombrío del árbol desnudo se transformó en un espíritu vital y vibrante donde un planteamiento compositivo y temático simple se convirtió en un campo perfecto para la combinación de diferentes recursos gráficos (pinceladas en las flores, líneas en las ramas, planos del cielo y del tierra...) y cromáticos (rojo de Venecia y blancos rodeados por azules agrisados en una gama próxima al turquesa, verdes grises de base, tierra sombra natural en el tronco, con azules y violetas en las sombras, con ocre poco saturados en las luces). El cuadro se titula *La insostenible ligereza de la primavera* (Figura 95). Una vez extraída la información del natural acabé el cuadro en el estudio y añadí la escalera.

Desde el patio de mi estudio, detrás un muro de dos metros y veinte centímetros de altura, se ve la parte superior de un melocotonero. Si se sube a una silla o a una escalera, se ve perfectamente la parte del tronco que queda oculta por el muro.

Después de hacer un dibujo previo, empecé el cuadro en un formato cuadrado, y obviando del todo cualquier elemento de fondo, centrando mi tensión en pintar el árbol y en disponer de forma armónica las diferentes ramas a partir de las diagonales sobre el cuadro. A partir de una rama situada en el centro del plano del cuadro me fui extendiendo hasta construir todas las ramas. Cuando las flores salieron, sólo tuve que añadirlas, así como los primeros brotes verdes.



Figura 105. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital pintando en el Parque Natural del Garraf



Figura 106. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Melocotonero*



Figura 107. ÀLEX PRUNÉS, *Melocotonero*, 100x100, 2013-4, óleo sobre tela



Fig. 108

En la figura 108 puede verse el proceso de realización. En la figura 107 se reproduce el cuadro definitivo.

8.1.1.7 Castell Vell

Castell Vell es una torre situada en un cerro, cerca del municipio de Olivella. Desde cualquier punto, el acceso tiene que ser a pie y lejos del vehículo. El lugar ofrece una panorámica espectacular: el mar por un lado, el Garraf por el otro y, más allá se divisa incluso la montaña de Montserrat. Es un lugar particular: una torre rodeada de paredes medio derrumbadas y de pinos. Un paisaje eminentemente romántico, donde las ruinas y la vegetación conviven en un lugar que invita a la contemplación. En este lugar me fijé en dos pinos situados al margen de la torre. Un extraño carácter tenían, inclinados de una manera sutil el uno contra el otro.

Este es un lugar bastante inaccesible para pintar, sobre todo con un formato grande.

A menudo, al pintor paisajista le sucede esto: un encuentro en el mundo visible con un tema que necesita pintar, pero que no puede hacerlo por las circunstancias desfavorables. La fotografía no necesita la misma logística.

El pintor puede utilizar la fotografía como un diccionario, sabiendo que es un diccionario de bolsillo, siempre incompleto.

A la hora de hacer las fotografías, miré de adecuar el aparato a la óptica más parecida al ojo humano [55], rehuyendo los efectos excesivamente fotográficos, rehuyendo el gran angular y el teleobjetivo. Hacer varias fotografías del motivo separadas por espacios de tiempos y desde diferentes ángulos resulta muy útil. En cierto modo, en el posterior trabajo en el estudio, se pueden reproducir las variaciones que se producen al natural, tanto de punto de vista como de luz y color. También es bueno fotografiar los alrededores, los detalles, construyendo un tipo de puzle que nos permita tener varios estímulos. A propósito de esto, es interesante alguna obra fotográfica de Hockney.

Pintar un paisaje con una sola fotografía representará pintar esa sola fotografía, cosa que obviamente no tiene un sentido claro: la cámara no “ve” bien el espacio. Además la fotografía capta un solo instante, una apariencia del objeto en un solo instante. La pintura, en cambio, es la suma de muchos instantes.

Por lo tanto, el paisajista que hace uso de la fotografía tiene que mirar la escena como un pintor, hacer esbozos, anotar la mezcla de color, impregnarse del tema, lentamente. Todo esto le permitirá profundizar y emprender la posterior empresa con más posibilidades de éxito.

De lo que se trata sin duda es de dotarse de los instrumentos para poder reproducir todo lo posible unas condiciones idílicas al natural. Indiscutiblemente, por mucho que se esfuerce, nunca lo conseguirá plenamente, pero aquí es donde la imaginación y los conocimientos del trabajo directo tendrían que suplir la experiencia directa con el objeto.

El proceso y el método, también la técnica son las propias del trabajo al natural, sin cuadrículas, sin proyecciones.

Aun así, una vez hecho el trabajo en el estudio, puede llegar un momento en que inevitablemente no se sepa que más hacer en el cuadro, y en el

que aparezcan dudas. El trabajo se detiene porque la fuente directa no está y no hay el estímulo para la imaginación y para la propia percepción. Falta información, falta vivencia, falta aire y, sobre todo, falta verdad y sinceridad. No existe el “Aquí y ahora”, la emoción del momento no reproducible.

En este punto, el pintor tiene la posibilidad de sacar el cuadro del estudio y llevarlo al natural, mirar de situarse en un lugar y en unas condiciones lo más semejantes posible a las que tendrían que haber sido las del cuadro y revisarlo.

De toda esta explicación, podemos concluir que el trabajo con fotografía es inevitablemente menos armónico y sencillo que el trabajo directo al natural, o que el trabajo que, lejos de la literalidad desarrolla el pintor con el único instrumento de su imaginación y sus vivencias. Aun así, también hay que decir permite abordar el motivo con más reflexión.

El tema fue estructurado con un trazado geométrico. La naturaleza orgánica de los árboles está compensada por esta estructura y por la simetría en la disposición de los dos objetos protagonistas.



Figura 109. ÀLEX PRUNÉS, *Los amantes de Castell Vell*, 97x130, 2014, óleo sobre tela



Figs. 110/110a ÀLEX PRUNÉS, Fotos de las cercanías de Castell Vell en el Parque natural del Garraf, 2014



Figura 111. ÀLEX PRUNÉS, *Esfera poética*, 73x73, 2014, óleo sobre tela



Figura 112. ÀLEX PRUNÉS, *Esfera poética*, 55x73, 2014, óleo sobre tabla

8.1.1.8 Esfera poética

La necesidad de contener la calidad orgánica y expansiva del árbol aéreo, combinada con la necesidad de representar este objeto fascinante que es la esfera transparente, me llevó a la creación de esta imagen. En ella, la forma geométrica de la esfera contiene y hace de contrapunto a la forma vegetal, produciéndose así una unión de elementos. El resto de objetos son secundarios o hacen de fondo. El juego del brillo en la burbuja es decisivo a la hora de formalizar el máximo contraste lumínico.

Así, oscuridad intrínseca del árbol (pino, frutal o encina) y calidad sólida vegetal, se complementan con la claridad, fragilidad y sutileza de la esfera cristalina. (Figuras 111, 112).

El árbol aéreo, con su calidad simbólica, queda protegido y recluido por un elemento que sabemos que es frágil, pero que en el cuadro determina completamente su sentido simbólico, sumándose y combinándose las significaciones antes desarrolladas en la presente tesis.

A nivel estrictamente técnico, cabe destacar la necesidad de pintar la burbuja con posterioridad al árbol sobre el cielo.

8.1.2 “Agua-montaña” en marinas

Ahora, si puedes dibujar esa piedra, puedes dibujar cualquier cosa; es decir, cualquier cosa dibujable. (Ruskin, 1999: 51)

Uno de los trabajos más constantes que hemos realizado al natural ha sido esta combinación de rocas y mar. Es conocido que es una de las combinaciones preferidas de la pintura de paisaje china. Antes nos hemos referido a las calidades de los objetos. En el presente apartado, queremos citar el enfoque del *Manual del jardín del grano de mostaza*, que habla de la manera de como pintar las rocas:

The three faces or aspects of a rock are to be found in the depths of its hollows and the height of its projections, in the rendering of which attention must be given to light and shadow (yin and yang), placing and height and depth and volume.

[...] There are not many secret methods in the painting of rocks. If I may sum it up in a phrase: rocks must be alive.

[The mustard seed garden manual of painting, 1977: 129]

Y cómo pintar las olas:

Mountains have strangely shaped peaks and water also has strangely shaped peaks. Rocks are like great billows that roll and smash against mountains. When the moon is reflected on water, the waves are like galloping white horses, and at that moment one sees lofty mountains and peaks in their full grandeur.

[The mustard seed garden manual of painting, 1977: 215]

8.1.2.1 El Canyadell, Torredembarra

La serie de acuarelas y de cuadros dedicados a la playa del Canyadell es la más amplia que he hecho sobre un tema natural.

El inicio del trabajo fue en verano de 2014, cuando tuve la oportunidad de pasar dos semanas en una casa justo al lado. Esto me permitió ver la playa en todos los momentos del día y realizar una serie de la que aquí reproduzco la mayor parte.

El tema principal es una lengua rocosa, tajada en algún tramo por los romanos que hubo en la zona, que la usaron de cantera. Sobre esta lengua de terreno rocoso que desemboca en la pequeña playa y al mar hay toda una serie de pinos y vegetación baja. Cerca no hay construcciones de ningún tipo.

La hora más adecuada es por la tarde, cuando el sol despierta las tonalidades cálidas en amarillos y anaranjados de la gran roca alargada.

La realización de las acuarelas fue de claros cálidos hacia oscuros fríos, previa realización de los grandes trazos de dibujo con lápiz.

A partir de estos apuntes realicé dos óleos en el estudio (figuras 115 y 119) y otro óleo de gran formato el verano de 2015, al natural (figura 120), al que posteriormente añadí la figura femenina en la parte inferior derecha.

En los cuadros realizados en el estudio (especialmente *Playa* y *Tarde en la playa*, figuras 119 y 120) tuve muy en cuenta las diagonales del cuadro, así como los puntos clave derivados del abatimiento de los lados menores sobre los mayores. La posición de la luna está pensada respecto a esto, por ejemplo. En *Playa* apliqué, en el charco que inventé en el primer plano a la derecha, la ley del intercambio de Ruskin que anteriormente hemos detallado en el apartado sexto. En *Tarde en la playa*, la sustituí por una figura femenina tumbada mirando al espectador.

En la figura 114, cambié el formato y el punto de vista, cosa que llevó a que un árbol adquiriese protagonismo, añadiendo un arco a la zona izquierda de la composición.



Figura 113. ÀLEX PRUNÉS, *Canyadell 8*, 20x50, 2015, acuarela sobre papel



Figura 114. ÀLEX PRUNÉS, *Canyadell 3*, 31x41, 2014, acuarela sobre papel



Figura 115. ÀLEX PRUNÉS, *Canyadell 7*, 38x97, 2014, óleo sobre tela



Figura 116. ÀLEX PRUNÉS, *Canyadell 2*, 20x50, 2014, acuarela sobre papel



Figura 117. ÀLEX PRUNÉS, *Canyadell 4*, 20x50, 2014, acuarela sobre papel



Figura 118. ÀLEX PRUNÉS, *Canyadell 1*, 20x50, 2014, acuarela sobre papel



Figura 119. ÀLEX PRUNÉS, *Playa*, 65x146, 2014, óleo sobre tela



Figura 120. ÀLEX PRUNÉS, *Tarde en la playa*, 70x140, 2015, óleo sobre tela



Figura 121 ÀLEX PRUNÉS, *Altafulla*, 20x50, 2014, acuarela sobre papel



Figura 122. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Garraf 1*

8.1.2.2 El Garraf

Junto con la serie del Canyadell, la realizada en la playa del Garraf es una de las más extensas que he hecho al natural.

En este caso, focalicé mi atención en dos grupos de rocas diferentes, en los dos extremos de la playa de las Casetas del Garraf, unas construcciones originariamente realizadas por pescadores que había pintado con anterioridad (ver figura 171, pero que no aparecen en esta serie que es de “agua-montaña”).

Diferentes formatos y diferentes momentos del día, diferentes estados del mar y de la meteorología, como en las figuras 124 y 130, que pinté en un día nublado que a media sesión pasó a ser lluvioso.

La fotografía 122 documenta la realización de una de las acuarelas, realizadas entre el verano de 2014 y el de 2016.

Como aspecto relevante diremos que en esta serie se pone más énfasis en la conexión agua-roca de forma que el vínculo y contraste entre uno y otro está representado desde una distancia más reducida que en el Canyadell. En algún caso, incluso, no hay presencia de cielo ni de cualquiera otro elemento que no sea agua, espuma o roca (figura 129).



Figura 123. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 1*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel

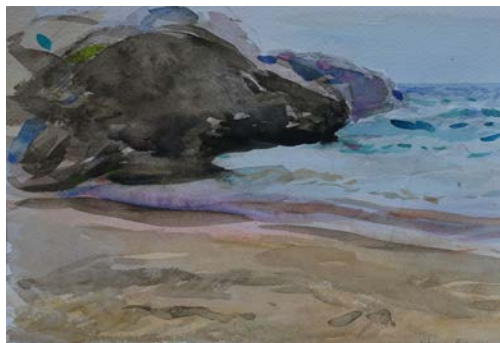


Figura 124. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 2*, 18x26, 2015, acuarela sobre papel



Figura 125. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 3*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 126. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 4*, 41x31, 2015, acuarela sobre papel



Figs. 127/127a



Figura 128. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 8*, 18x26, 2015, acuarela sobre papel



Figura 129. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 5*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 130. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 6*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 131. ÀLEX PRUNÉS, *Garraf 7*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel

8.1.2.3 L'Escala i l'Hospitalet de l'Infant

En ocasiones puntuales visité L'Escala y l'Hospitalet de l'Infant, donde realicé varios apuntes como los que se reproducen. Estos trabajos, lejos de ser esbozos previos a obras más ambiciosas, constituyen tan sólo un registro y un documento de diferentes fragmentos de la misma unión "agua montaña", y la prueba visible de una manera de relacionarse con el entorno paisajístico por parte de un pintor: siempre estar abierto a la recepción del natural.



Figura 132. ÀLEX PRUNÉS, *L'Escala*, 20x50, 2014, acuarela sobre papel



Figura 133. ÀLEX PRUNÉS, *Hospitalet de l' Infant 1*, 20x50, 2015, acuarela sobre papel



Figura 134. ÀLEX PRUNÉS, *Hospitalet de l' Infant 2*, 18x26, 2015, acuarela sobre papel

8.1.3 La montaña

Las leyes particulares son como nuestros puntos de vista, como le sucede al viajero, cuya visión de la montaña varía con cada paso que da y le ofrece un número infinito de perfiles, aunque exista una única forma absoluta. Aunque la rajemos o la perforemos, no podremos comprender la montaña en su totalidad. (Thoreau, 2013: 301)

Ya hemos hablado anteriormente de las resonancias poéticas de la montaña. Ahora expondremos las diferentes experiencias realizadas con acuarela ante este tema.

Las experiencias han sido múltiples, en diferentes momentos y localizaciones del Pirineo catalán.

Además de algunas acuarelas por la zona de Vallter y algunas otras en la Cerdanya (Porté-Puymorens, La Molina, Prullans...) como podemos ver en las figuras 138, 141, 142, 144, 145, y 146, uno de los temas que más nos ha impactado y en el que más hemos podido profundizar ha sido el Pedraforca visto desde la zona de Saldes.

Hemos realizado una serie de apuntes al natural, de la que reproducimos los más destacados.

La realización de acuarelas al natural en la montaña requiere de una gran rapidez y de concentración, puesto que se tiene que decidir sobre todos los aspectos a la vez y sin posibilidad de retoque ni de arrepentimiento posterior. La luz sobre el motivo acostumbra a cambiar rápidamente, incluso en días soleados y, por lo tanto, también cambia la respuesta emocional que uno tiene del motivo: En cualquier momento, uno tiene la impresión de encontrarse delante de un tema nuevo al que se había puesto a trabajar inicialmente. De hecho, en el trabajo al natural ante las montañas, se tiene la sensación de estar ante un espectáculo no sólo visual, sino que afecta todos los sentidos y que a menudo se desarrolla como si fuera una película.

En alguna ocasión, esto fuerza a cambiar de soporte y a dejar una acuarela sólo esbozada, para empezar otra. Esto es precisamente lo que pasó con las cuatro primeras imágenes de la serie del Pedraforca, realizadas durante un lapso aproximado de tres horas la misma tarde, en un campo sobre la carretera de Berga a Gòsol, aproximadamente a dos kilómetros de Saldes.

La intención inicial no era la de hacer una secuencia de acuarelas, pero las condiciones lumínicas y climatológicas fueron tan variables que me empujaron a esta solución, en lugar de centrarme en hacer una acuarela única. El tema fue convirtiéndose en contraluz, las nubes tapaban el sol a ratos y éste fue desplazándose paulatinamente de forma que la montaña pasó de mostrar la diferencia entre las partes nevadas, las partes de roca y las partes con vegetación a convertirse en una mancha única, de un gris azulado roto por los rayos del sol que pasaban entre las nubes que taparon prácticamente una de los picos del Pedraforca. Precisamente por eso, la identificación con el motivo fue más grande, puesto que

éste presentaba un aspecto que me pareció más interesante y variado, más contrastado y posiblemente más pintoresco que la visión de la montaña tal como se presenta con el cielo claro.

La identificación del motivo con las obras que Turner tiene de montañas (ver apartados 4 y 5 en los que hacemos referencia a ello) fue rápida. En cierto modo, el Pedraforca se presentaba de una manera, relacionada con la categoría del sublime, presente muchas veces en los paisajes de este pintor, que, sólo unos días antes, había contemplado en las salas de la Tate Britain. Quizás por estos dos motivos, esta serie de apuntes es la más próxima de mi obra a este autor, puesto que, generalmente, tiendo a buscar más la solidez, definición y contraste, a la vez que una descripción más pormenorizada del motivo, narrativa y simbólica.

A partir de esta experiencia, se abrió la posibilidad de ejecutar una obra más ambiciosa en el futuro, en acuarela o en óleo en mi estudio, recordando la profunda impresión de tener una montaña de estas características delante. Esto sería perfectamente posible a partir del trabajo pictórico y fotográfico realizado.

8.1.3.1 El Pedraforca

La experiencia de pintar varias acuarelas del Pedraforca me llevó a querer iniciar un primer cuadro al óleo de gran formato sobre la montaña. El material de base consistió en las diferentes acuarelas hechas al natural en mis estancias en el Berguedà, así como la documentación fotográfica que podía consultar en mi tableta.

A partir de este material y con el deseo de pintar por primera vez una montaña en un formato grande (114x146) inicié el cuadro extendiendo manchas diáfanas de colores suaves, con bastante blanco de base y sin contrastes, basándome en buena parte en las acuarelas que realicé desde Saldes dos días la Semana Santa de 2015.

La composición se basaba en el gran triángulo de la montaña, extraordinariamente estable, y decidí que iría improvisando sobre el primer plano, a medida que avanzara en la obra. Tenía claro que quería crear diferentes planos de campos y árboles que condujeran hacia la cumbre de la montaña. Como he dicho anteriormente, la montaña, cuando es protagonista central en el paisaje es protagonista y fondo a la vez, así que en el primer término, a su regazo, necesita de elementos que tengan la proporción, naturaleza y disposición adecuadas para establecer el recorrido visual correcto.

Después de pintar estas primeras manchas diáfanas, abstractas quedaba establecida toda la atmósfera de fondo, la temperatura cromática general, las grandes masas, los grandes volúmenes y la disposición de los elementos.

La idea procesual era partir de estas masas generales para ir hacia el particular lentamente, sin prisa en concretar mucho ni detallar, puesto que es muy conocido que la verdad está más en la relación justa entre las partes en los grandes rasgos que no en el detalle que no contempla la armonía del conjunto.

La montaña fue creciendo de una manera orgánica, más que el primer plano, el cual, hasta que lo visualicé, me hizo pasar por algunas dudas. En efecto, los árboles del primer plano tenían que tener la justa proporción, y agruparse de la manera adecuada para crear el efecto deseado. Tampoco me interesaba una anécdota delante, ningún elemento excesivamente protagonista, que hubiera hecho replantear el auténtico objetivo, que era hacer protagonista a la montaña.

En el momento en que un objeto significativo, por pequeño que fuera, hubiera aparecido destacado en la parte inferior del cuadro, hubiera cambiado enormemente el sentido de la obra.

La idea era colocar colores de mayor intensidad en los primeros planes y gradualmente agrisar-los, en base a las mezclas creadas principalmente por pares de complementarios, así como contrastes de claroscuro más importantes que en los planos posteriores.

Curvas horizontales, definiendo campos de pasto tostados, pequeñas franjas de bosque de coníferas y posteriormente de árboles caducifolios desnudos todavía de vegetación, en planes sucesivos hasta llegar a los bosques del regazo de la montaña. En aquel punto, la roca lejana entraba en juego con las manchas violáceas de los abetos que iban volviéndose gradualmente menos numerosas. Finalmente, roca y pequeñas manchas de nieve en valor de claroscuro e intensidad cromática, que no tonalidad, casi idénticos al cielo.

8.1.3.2 Apuntes de otras montañas

Por otro lado, el Pedraforca no ha sido la única experiencia con el tema de la montaña. El trabajo se ha ampliado con la generación de esbozos en otros lugares: La Molina, Puymorens, Rasos de Peguera, Prullans y Vallter. Los otros temas no se presentan como montaña única, imponente y bicéfala sino como formaciones montañosas diversas. El tema, por lo tanto, varía significativamente. En algunos casos se presentan con nieve (figuras 140, 145 y 146), en otros con niebla (figuras 136, 141 y 143) o con nubes altas (figura 139).

En cualquier caso, queda claro que la montaña es un tema que requiere, para ser pintado, del equilibrio entre elemento sólido y elemento líquido o gaseoso, además de la participación de la luz. Este último tuvo especial importancia en la ejecución de la serie de acuarelas sobre el Pedraforca (figura 139).

El análisis posterior puede conducirnos a concluir que, de toda la serie de acuarelas, especialmente en las figuras 141 y 142, se llega al mayor grado de abstracción puesto que efectivamente parece que la solidez del objeto necesitó ser vehiculada sugiriendo las formas más que definiendo del todo el cuerpo. La nitidez de otras obras se convierte aquí en atmósfera.

Por otro lado parece claro que el tratamiento del tema resulta próximo a planteamientos alejados de la descripción simbólica o narrativa para moverse en el terreno de expresión de sensaciones despertadas por lo visible.

Así, si en otros temas nos hemos acercado más a la exposición simbólica (por ejemplo en los cuadros de árboles aéreos o de las casas), y a antecedentes como Friedrich o Böcklin, en estos estamos en la línea de la proyección de sensaciones que podían tener pintores como Mir, Cézanne o Turner. La razón vuelve a ser que el trabajo al natural, y más realizado con acuarela, impone el carácter naturalista por encima del reflexivo que acostumbra a ganar terreno lejos del motivo.



Figura 135. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Pedraforca*

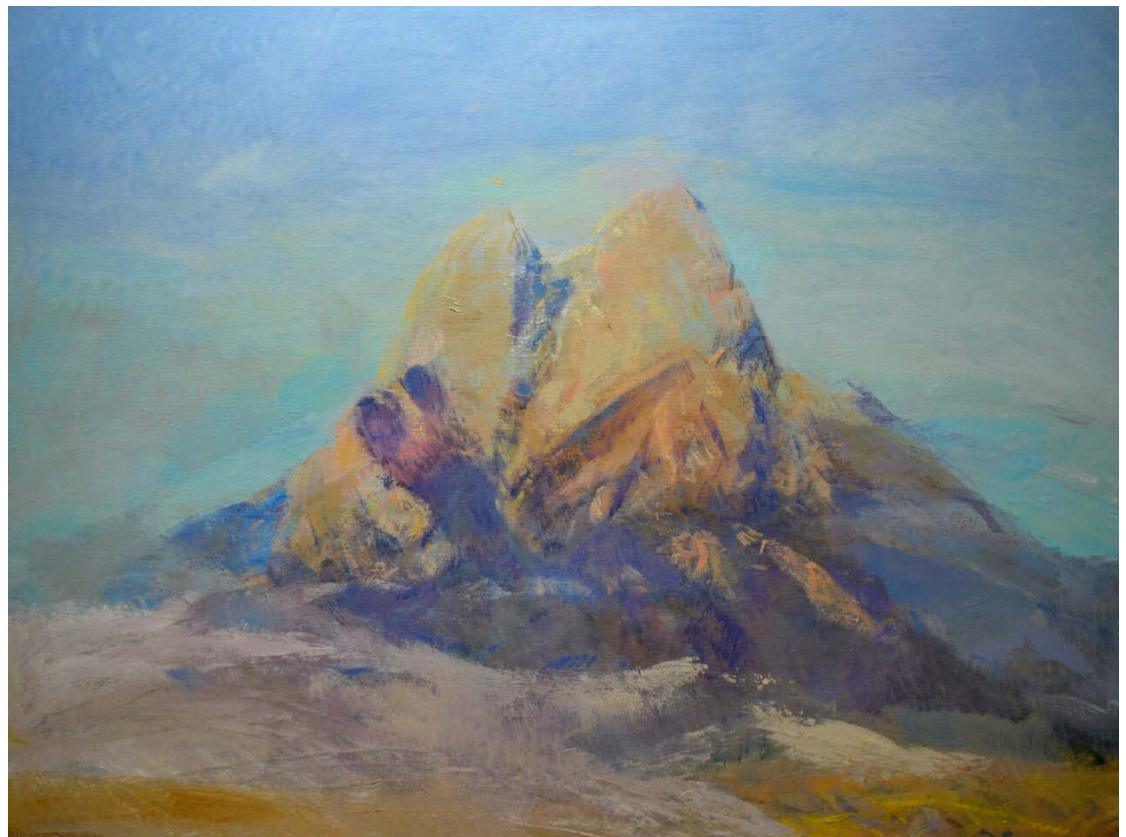


Figura 136. ÀLEX PRUNÉS, *Pedraforca*, 114x146, 2015, óleo sobre tela



Figura 137. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Pedraforca*



Figura 138. ÀLEX PRUNÉS, *Pedraforca*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel

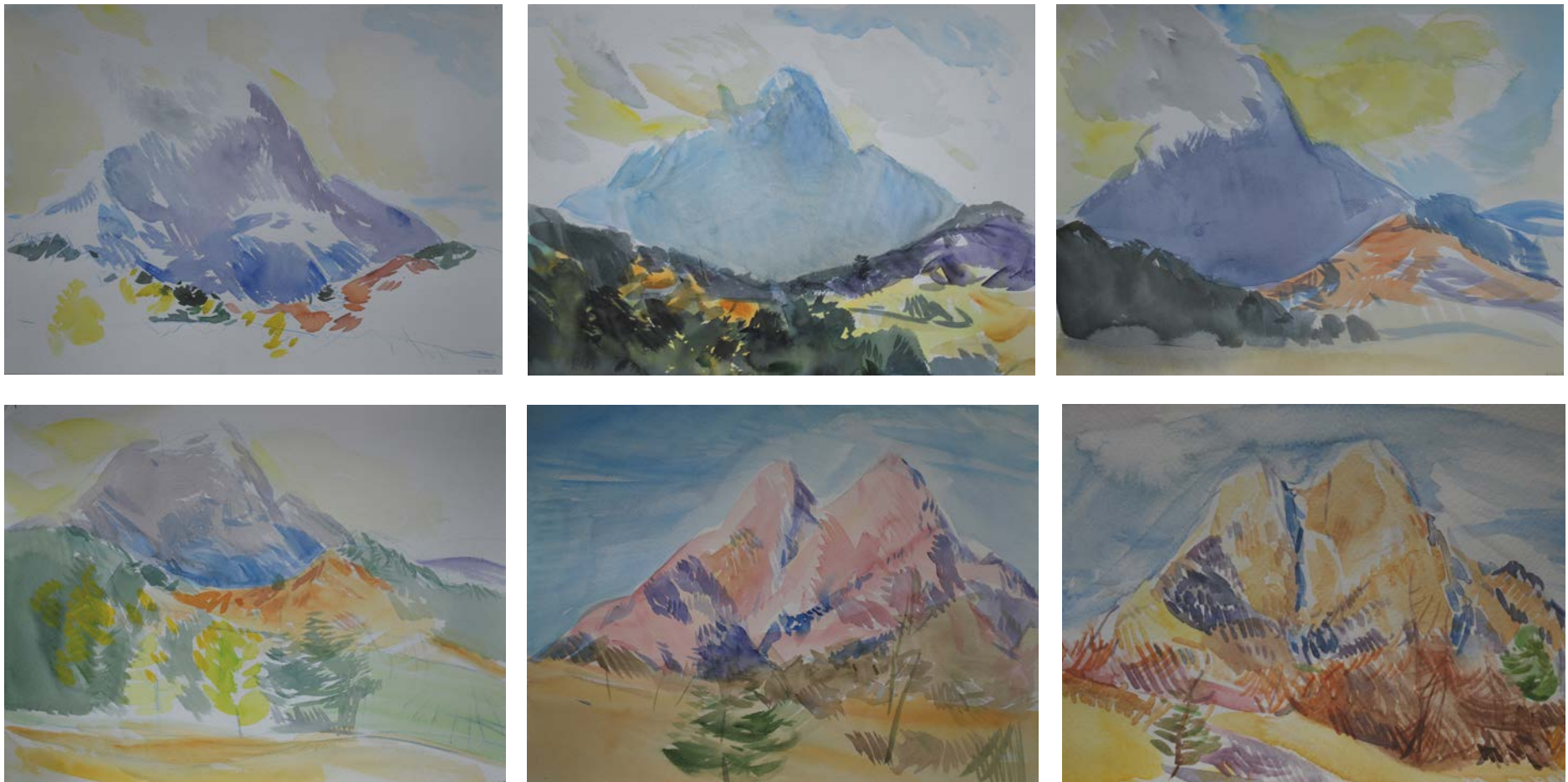


Figura 139. ÀLEX PRUNÉS, 6 apuntes del Pedraforca, 31x41, 2015, acuarelas sobre papel



Figura 140. ÀLEX PRUNÉS, *La Molina*, 46x61, 2016, acuarela sobre papel



Figura 141. ÀLEX PRUNÉS, *Queralbs*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 142. ÀLEX PRUNÉS, *Rasos de Peguera*, 26x18, 2015, acuarela sobre papel

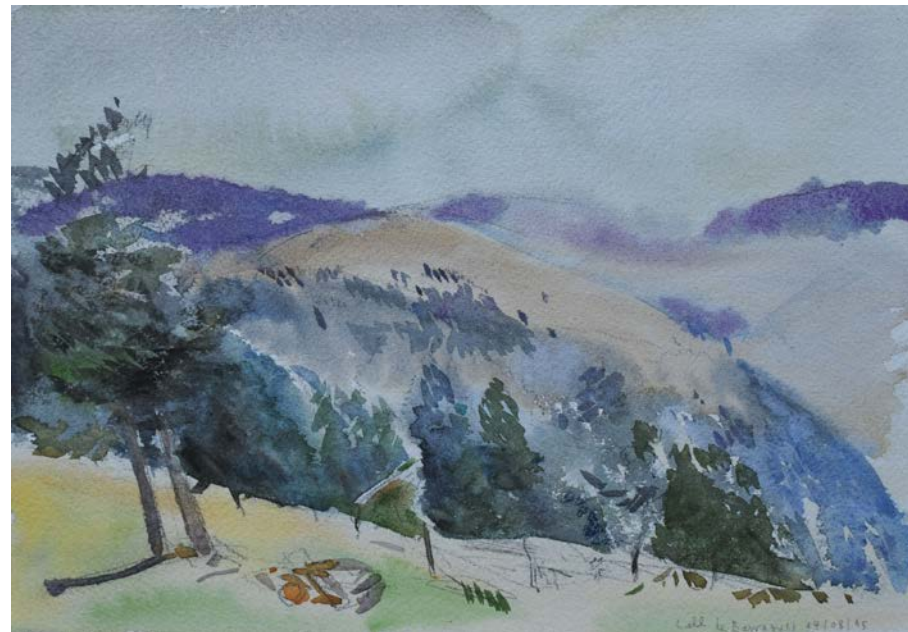


Figura 143. ÀLEX PRUNÉS, *Collet de les barraques*, 18x26, 2015, acuarela sobre papel



Figura 144. ÀLEX PRUNÉS, *Prullans*, 46x61, 2016, acuarela sobre papel



Figura 145. ÀLEX PRUNÉS, *Puymorens*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 146. ÀLEX PRUNÉS, *Vallter*, 20x50, 2015, acuarela sobre papel

8.1.4 “Agua-montaña” en aguas dulces

A continuación exponemos algunas experiencias en paisajes de aguas dulces y rocas o montaña. recordamos que el término paisajístico chino *shanshui* se traduce literalmente como agua-montaña.

8.1.4.1 Malniu



Figura 147. ÀLEX PRUNÉS, *Llac de Tarterès 2*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 148. ÀLEX PRUNÉS, *Estany d'Engorgs*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 149. ÀLEX PRUNÉS, *Llac de Tarterès 3*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 150. ÀLEX PRUNÉS, *Estany de Mal*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel

El verano de 2015 pasé unos días solo en la montaña, con base en el Refugio de Malniu. Desde este lugar me moví a los distintos estanques próximos (Tarterès, Malniu, Mal y Engorgs) donde pinté algunas acuarelas al natural de los lagos, de las rocas y de los árboles alrededor (figuras 147 a 150).

La pureza y transparencia del agua y su quietud, se combinan con la presencia de rocas redondeadas, hierbas acuáticas y de los abetos y pinos de alta montaña alrededor en los tres primeros, pero, debido a la altura, los árboles desaparecen en los estanques de Engorgs. Este hecho les resta contraste pero les dota de un extraño misterio.

La serie de acuarelas sería la más próxima a la definición de pintura china *shan shui* (agua-montaña) a pesar de que en la expresión formal no tiene mucho que ver.

A partir de la experiencia en Malniu, cuando volví a Barcelona reemprendí el cuadro *Narciso* (figura 154), que había empezado en el Garraf al natural (figura 153). Como se puede comprobar, añadí el agua y las rocas de Malniu, así como los árboles al fondo.

Este cuadro es único en mi producción de paisaje en cuanto que combina el tema del árbol solitario con el de “el agua-montaña” y rompe la centralidad del tema principal añadiendo otros objetos en la composición supeditados a él. Hierba, agua, rocas, árbol, bosque, montañas lejanas y cielo se combinan con un predominio de tonalidades frías: azules, violetas y verdes.



Figura 151. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía documentando *Estany de Mal*



Figura 152. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía documentando *Llac de Tarterès*



Figura 153. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Narciso*

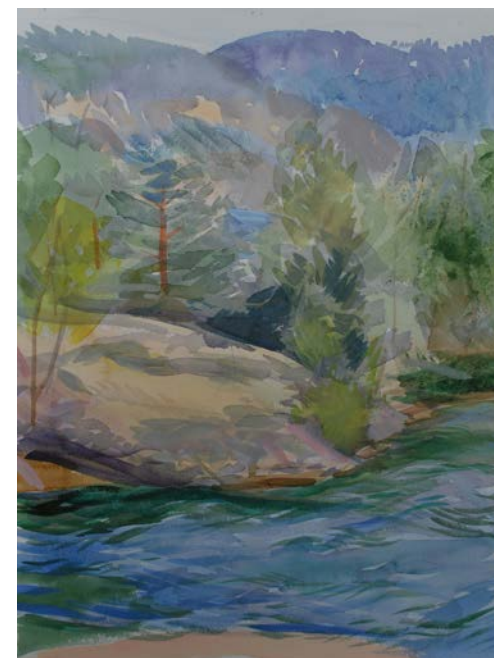
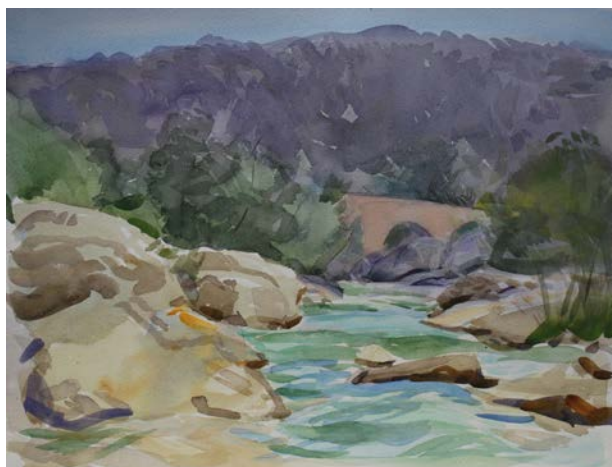


Figura 154. ÀLEX PRUNÉS, *Narciso*, 90x90, 2015, óleo sobre tela

8.1.4.2 El río



Figs.155-156. ÀLEX PRUNÉS, 2 apuntes del *Río en Planoles*, 18x26, 2015, acuarelas sobre papel



Figs 157-159. ÀLEX PRUNÉS, 3 apuntes del *Río en Berga*, 31x41, 2015, acuarelas sobre papel

Las acuarelas de las figuras 155 y 156 fueron realizadas el verano de 2015 en el río Rigard, a su paso por Planoles. Los dos apuntes Intentan captar la fugacidad del agua en movimiento, combinada con la quietud de las rocas y los árboles.

Lo mismo en las realizadas en Pedret, cerca de Berga, a pesar de que allá el estudio del río fue además distancia, menos próximo al agua. Esto hizo que también pintara el cielo y las montañas, a la vez que una parte del puente de Pedret.

En estos apuntes se hizo visible el contraste entre roca inmóvil con el agua que se mueve de manera continua. La diferencia con el trabajo en el mar es que, a pesar de tratarse esencialmente del mismo tema roca-agua, el tipo de roca, la ausencia de olas y de espuma marina, el tipo de agua y movimiento, los colores y demás aspectos formales varían decisivamente en el resultado final.

Me influyeron los trabajos realizados por John Singer Sargent, quien supo captar con un ojo privilegiado las diferentes calidades y transparencias del agua y de las piedras.

Extraer los colores grises delicados de las rocas y llegar a representar el flujo y transparencia del agua con un lenguaje gráfico apropiado son los mayores retos en este tipo de obras.

8.2 Paisajes con objetos antropológicos

A continuación exponemos distintas experiencias de pintura de paisaje en los que los protagonistas son distintos objetos hechos por el hombre o objetos humanos.

8.2.1 La casa, el edificio

Las figuras 160 y 165 son de dos apuntes tomados al natural que ilustran el método con el que realicé los dos cuadros de mayor formato hechos con posterioridad al estudio basados en estos temas (figuras 161 y 166 respectivamente), de casas que hay en Sant Vicenç de Montalt.

Esto mismo sucede con la casa en ruinas del Mirador del Semàfor (figuras 162, 163 y 164).

Cómo se puede comprobar, hay un proceso de reflexión desde el apunte hasta el cuadro que contempla la eliminación de objetos superfluos, la reordenación del espacio y la proporción, el afinamiento del dibujo perspectivo, la resolución de la luz, así como la inclusión de objetos varios como por ejemplo globos o árboles o cualquier otro.

Este proceso ha sido, poco más o menos, el que he seguido en muchos cuadros, qua provienen del registro de aquello recibido al natural para configurarlo posteriormente en el estudio. Es la proyección a un formato más grande, la densificación de la pintura, el vínculo de la luz y el color, la delimitación de los contrastes, la perfección del dibujo perspectivo, la concreción, sin olvidar la conformación de la idea visible, del símbolo, el que convierte el apunte en cuadro.



Figura 160. ÀLEX PRUNÉS, *Casa en Caldes*, 40x40, 2014, óleo sobre tela



Figura 161. ÀLEX PRUNÉS, *Casa en la playa*, 130x130, 2014, óleo sobre tela



Figura 162. ÀLEX PRUNÉS, *Semàfor 1*, 30x60, 2015, óleo sobre tela



Figura 163. ÀLEX PRUNÉS, *Semàfor 2*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel



Figura 164. ÀLEX PRUNÉS, *Recuerda*, 90x130, 2015, óleo sobre tela



Figura 165. ÀLEX PRUNÉS, *Casa en Caldes*, 30d, 2014, óleo sobre tela



Figura 166. ÀLEX PRUNÉS, *Casa y árbol*, 114x146, 2014, óleo sobre tela

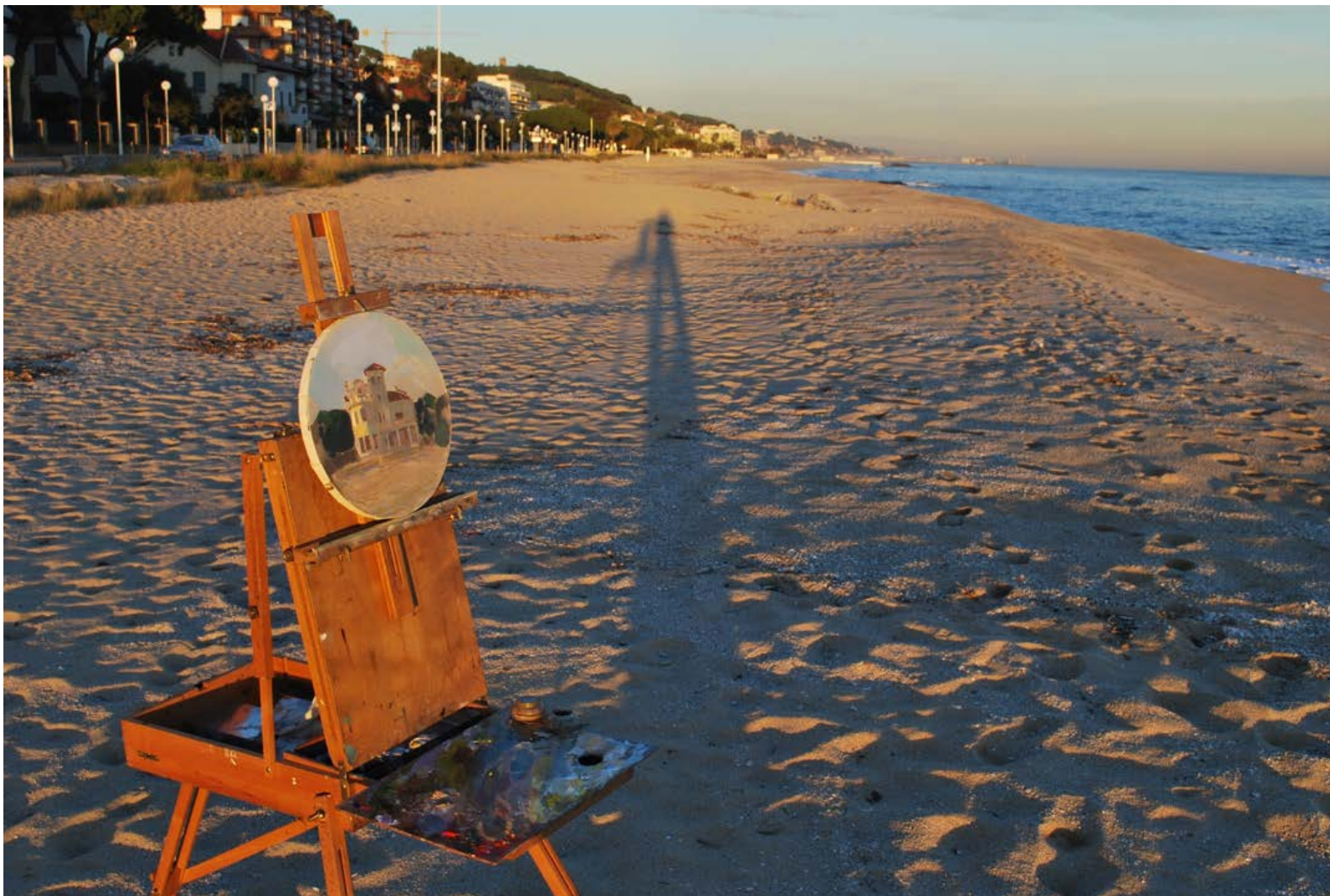


Figura 167. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Casa en Caldes*



Figura 168. ÀLEX PRUNÉS, *Casa*, 114x146, 2009, óleo sobre tela



Figura 169. ÀLEX PRUNÉS, *Casa y árbol*, 40x40, 2015, óleo sobre tela



Figura 170. ÀLEX PRUNÉS, *Casa y árbol*, 92x114, 2014, óleo sobre tela

Las figuras 169 y 170 ejemplifican el trabajo de luz que se puede realizar una vez definida la composición de un cuadro dado que, a partir del mismo dibujo de casa y árbol, realicé dos cuadros diferentes variando la posición del foco de luz. También hay una diferencia de formato (cuadrado-rectangular) y tamaño (pequeño-grande).

Como el tema es el mismo la reacción tendría que ser la misma. No obstante comprobamos que la variación de luz comporta una sensación diferente y afecta el color de todos los objetos.

Al final de la tesis incluimos el proceso de realización y descripción técnica de un cuadro de la misma serie.

El cuadro *Little Venice* (figura 170b) supone una variación respecto al tema de la casa y el árbol puesto que la tierra desaparece para dar a una superficie anegada de agua. La resonancia poética y el simbolismo cambian completamente en el momento en que se cambia la tierra por el agua. Pero además del aspecto objetual, el agua aporta las calidades de reflejo de luz y color, unificando en un gris azulado el fondo sobre el que se inserta la casa y el árbol.



Figura 170b. ÀLEX PRUNÉS, *Little Venice*, 92x150, 2015, óleo sobre tela



Figura 171. ÀLEX PRUNÉS, *Casetas*, 50x100, 2007, óleo sobre tela



Figura 172. ÀLEX PRUNÉS, *Casa detrás de una duna*, 40x90, 2007, óleo sobre tela

8.2.2 Objetos de viaje: globo, barca, barco, tren...

Con anterioridad hemos tratado las resonancias poéticas de los diferentes objetos del viaje.

Estos objetos variados pueden mostrarse sólo o combinados con otros elementos, que es cuando probablemente adquieren mayor interés, dado que potencian su carácter y contrastan con uno o más objetos de otra naturaleza.

En el primer caso nos encontramos por ejemplo con uno de los apuntes de barcas realizados en Montgat. Unos cuantos fueron realizados al natural el verano de 2015, de los que aquí reproducimos dos. En la figura 174 sólo aparece un conjunto de barcas dispuestas en horizontal.

En la figura 175, el objeto de viaje solitario es arquitectónico: el faro (objeto que fusiona las calidades de la casa con las del viaje).

En el segundo caso (figuras 177, 178, 180, 181, 182, 183 y 222) el objeto de viaje, sea globo, avión, barca o barco, se combina con la casa.

En *Puerto* (figura 179), la combinación es mayor, sumando al barco la figura solitaria, los edificios y otros objetos portuarios y naturales.

Los objetos del viaje tienen la virtud de posibilitar la inclusión de masas de color que de lo contrario podrían no estar muy justificadas en el trabajo sobre el paisaje natural. En efecto, un objeto natural puede tener un color intenso, pero esta intensidad no acostumbrará a ser la máxima. Es constatable que un mar azul nunca será “tan azul”, tan puro, como una barca acabada de pintar con azul ultramar. Así podríamos considerar casi todos los otros objetos.



Figura 173. ÀLEX PRUNÉS, *Montgat*, 31x41, 2015, acuarela sobre papel

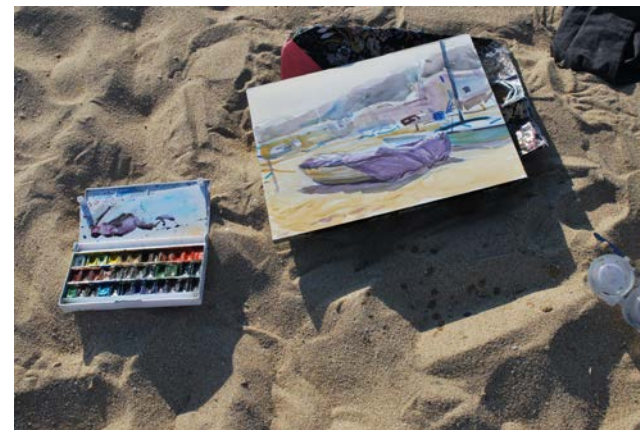


Figura 173a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando *Montgat*

Además de esto, los objetos del viaje pueden ser trasladados allí donde convenga, es decir, compuestos cómo uno quiera dentro del paisaje, cosa que no es tan fácil con otros, como por ejemplo con una montaña o cualquiera otro elemento fijo. Cuando un objeto de viaje (móvil) se combina con una casa (fijo), se establece un contraste agradable, mientras que dos objetos de viaje diferentes no nos han funcionado nunca en una combinación y dos objetos fijos iguales, si no se equilibran bien con el espacio conducen generalmente a una dureza excesiva.



Figura 174. ÀLEX PRUNÉS, *Barcas*, 40x80, 2015, acuarela sobre papel



Figura 175 . ÀLEX PRUNÉS, *Faro*, 46x89, 2007, óleo sobre tela



Figura 176. ÀLEX PRUNÉS, *Barco*, 33x97, 2002, óleo sobre tabla



Figura 177. ÀLEX PRUNÉS, *Resonancia*, 65x114, óleo sobre tela



Figura 178. ÀLEX PRUNÉS, *La Florida y el avión*, 90x90. óleo sobre tela



Figura 179. ÀLEX PRUNÉS, *Puerto*, 80x146, 2012, mixta sobre tela



Figura 180. ÀLEX PRUNÉS, *Viaje a casa*, 80x160, 2010, óleo sobre tela



Figura 181. ÀLEX PRUNÉS, *Edificio y globo*, 90x90, 2008, óleo sobre tela



Figura 182. ÀLEX PRUNÉS, *Casa de campo y globo*, 30x30 óleo sobre tela



Figura 183. ÀLEX PRUNÉS, *Casa y globo*, 50x100, óleo sobre tela

8.2.3 Objetos del juego: las atracciones, el circo

Nos encontramos aquí con otros objetos muy interesantes desde el punto de vista pictórico, habiendo tratado las resonancias en el apartado quinto.

En primer lugar, valga lo mismo que hemos dicho de la riqueza y pureza del color en los objetos del viaje para éstos. A este aspecto tenemos que añadir el de la variedad de formas geométricas propias de estos objetos: elipses, circunferencias, triángulos... así como de su potencial dinamismo. Carpas, caballitos, norias, carromatos... configuran un mundo que no sólo nos habla del juego y de la evasión sino que formalmente tienen un enorme potencial.

No tenemos constancia de que haya sido profusamente trabajado en el pasado por ningún pintor destacable. Considero que la aportación que he realizado en este terreno a partir de 2006 ha sido novedosa y ha dibujado con precisión las grandes posibilidades poéticas del tema así como su rica proyección formal.

En las figuras 187 y 188 (ambos titulados *Edificio y atracciones*) podemos comprobar nuevamente la posibilidad de trabajar el mismo tema con pequeñas variaciones compositivas pero con una luz diferente, cosa que confiere al mismo tema otra poética.

En este caso, como en la figura 166a, el tema de circo se combina con el del edificio y, en este último, además, aparece un arco iris.

En la figura 192 aparece otra combinatoria que he trabajado con profusión: el edificio y los caballitos, que va a ser una variación del tema de fondo casa con objeto, es decir, el contraste entre lo fijo y lo móvil, entre lo estable y lo pasajero. Otra dualidad.



Figura 184. ÀLEX PRUNÉS, Circo Raluy diurno, 18x26, 2015, acuarela sobre papel



Figura 185. ÀLEX PRUNÉS, Circo Raluy nocturno, 18x26, 2015, acuarela sobre papel



Figura 186. ÀLEX PRUNÉS, *Atracciones*, 97x130, 2011, óleo sobre tela



Figura 187. ÀLEX PRUNÉS, *Edificio y atracciones*, 92x150, 2014, óleo sobre tela



Figura 188. ÀLEX PRUNÉS, *Edificio y atracciones*, 97x130, 2015, óleo sobre tela



Figura 189. ÀLEX PRUNÉS, *Circo y atracciones*, 73x130, 2009, óleo sobre tela



Figura 190. ÀLEX PRUNÉS, *Circo*, 46x46, 2010, óleo sobre tela



Figura 191. ÀLEX PRUNÉS, *Circo, casa y arco iris*, 130x130, 2008, óleo sobre tela



Figura 192. ÀLEX PRUNÉS, *The Regency*, 50x50, 2010, óleo sobre tela



Figura 193. ÀLEX PRUNÉS, *Caballitos*, 50x50, 2009, óleo sobre tela



Figura 194. ÀLEX PRUNÉS, *Cavallets*, 30x30, 2009, óleo sobre tela



Figura 195. ÀLEX PRUNÉS, *Noria al atardecer*, 90 x90, 2008, óleo sobre tela



Figura 196. ÀLEX PRUNÉS, *Atracciones y avión*, 130x130, 2007, óleo sobre tela

8.2.4 Paisaje urbano

El paisaje urbano se puede mostrar de distintas maneras. A continuación exponemos algunas experiencias.

8.2.4.1 Casa de ciudad y agua

Como tema de poética intermedia entre la casa solitaria y la ciudad, tenemos éste de la casa combinada con agua y paisaje urbano, que tuvo su origen en nuestra obra primero en el trabajo pictórico desarrollado entre 1999 y 2004 en el Puerto de Barcelona, y después con el descubrimiento del puerto de Mahón.

Efectivamente, a pesar de que transformadas en diferentes aspectos, estas casas existen en la realidad, como la de la figura 199, que descubrimos en el barrio de Little Venice de Londres.

Agua y arquitectura, así como la ciudad, están presentes en buena parte de los cuadros de Canaletto, y muchos de los cuadros de Claudio de Lorena y Turner, posiblemente inspirados por la reacción ante el descubrimiento de Venecia.

La proyección formal de este tema parte de la necesidad de un edificio protagonista, secundado a menudo por un bloque arquitectónico más lejano de proporción igual o inferior, y la presencia del agua en primer plano.

El juego de reflejos en el agua, la relación entre agua y cielo y el contraste entre sólido antropológico (arquitectura), líquido (mar o río) y gaseoso (aire) natural convierten este tema en uno de los más importantes en pintura de paisaje y unos de los que he tratado con más asiduidad.

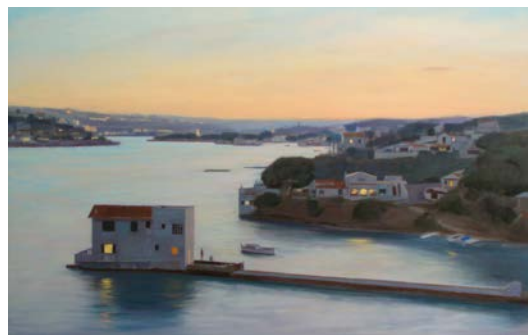


Figura 197. ÀLEX PRUNÉS, La Venecia nocturna, 89x130, 2008, óleo sobre tela



Figura 198. ÀLEX PRUNÉS, Casa del puerto al atardecer, 40x100, 2011, óleo sobre tela



Figura 199. ÀLEX PRUNÉS, *House at winter* 114x146, 2014. óleo sobre tela

8.2.4.2 Esfera poética encima de la ciudad

La temática urbana desligada del elemento agua ha sido profusamente trabajada por mí desde hace muchos años.

Si en los primeros cuadros me limitaba a pintar mi ciudad desde una zona elevada, en el transcurso del tiempo sentí la necesidad de trascender la descripción topográfica para expresar contenidos poéticos y filosóficos. En esta línea están los paisajes de las figuras 200 y 201 que combinan el paisaje urbano con una esfera.

Dejando de lado consideraciones de contenido, trabajadas en el apartado quinto, queremos centrarnos en dos cuestiones estrictamente metodológicas: En estas obras fue del todo inevitable usar la fotografía, dado que quería pintar la ciudad de París, las vistas de la cual me impactaron en varias visitas en la ciudad.

Dado que tenía que usar la fotografía, empecé dibujando a lápiz sobre fondo gris hasta tener la composición muy definida, incluido el claroscuro. El color (el componente más difícil de trabajar cuando se pinta así) no vino hasta después, añadiéndolo poco a poco y supeditándolo del todo al trabajo del dibujo monocromo.

Queremos exponer que en la figura 202 nos encontramos con una combinación múltiple entre esfera, jardín urbano, edificio, columna y figura. En un caso como este aparecen tantos elementos que hablaríamos de grandes complejidades, como las referidas en el apartado 5.4.4.



Figura 200. ÀLEX PRUNÉS, *En algún lugar*, 92x114, 2014, óleo sobre tela



Figura 201. ÀLEX PRUNÉS, *La esfera del ensueño*, 100x100, 2014, óleo sobre tabla



Figura 202. ÀLEX PRUNÉS. *El aire soñador*, 50x61, 2012, óleo sobre tela

8.2.4.3 El *Spleen* urbano

Otra manera de aproximarme al tema de la ciudad de manera poética fue a través de un trabajo de combinación entre diferentes objetos sin que necesariamente hubiera un objeto surreal. Así en *Hotel* (figura 203), las diferentes partes del cuadro provienen en buena parte de diferentes fotografías que se combinaron con la idea precisa de pintar un hotel al atardecer-noche, encima la ciudad.

Precisamente el componente nocturno es otra de las constantes en esta serie, porque permite la presencia de dos tipos de luz (exterior-interior y natural-artificial), así como de la figura humana en interior.



Figura 203. ÀLEX PRUNÉS, *Hotel*, 92x130, 2010, óleo sobre tela



Figura 204. ÀLEX PRUNÉS, *Battersea*, 40x80, 2014, acuarela sobre papel



Figura 205. ÀLEX PRUNÉS, *Hotel*, 130x50, 2008, óleo sobre tela



Figura 206. ÀLEX PRUNÉS, *Nocturno*, 50x40, 2015, acuarela sobre papel



Figura 207. ÀLEX PRUNÉS, *Hotel*, 114 x 146, 2014, óleo sobre tela



Figura 208. ÀLEX PRUNÉS, *Chica y ciudad*, 40x90, 2006, óleo sobre tela

8.2.4.4 La ciudad ante el mar: *Seafront*

Esta serie fue realizada a partir del primer viaje a la costa inglesa el 2009. Es también una poética urbana, a pesar de que con un contenido de soledad más marcado. Los edificios de Brighton, Eastbourne o Seaford se presentan solitarios, combinándose con un espacio marítimo con calle y playa.

En algún caso incluí algún objeto del juego o del viaje (caballitos o bicicletas) y en el algún otro un elemento al que aún no habíamos hecho referencia: el cuadro dentro del cuadro (*Cuadro*, figura 211).



Figura 209. ÀLEX PRUNÉS, *Edificio y caballitos*, 73x73, 2010, óleo sobre tela



Figura 210. ÀLEX PRUNÉS, *Díptico*, 46x92, 2010, óleo sobre tela



Figura 211. ÀLEX PRUNÉS, *Cuadro*, 100x100, mixta sobre tela



Figura 212. ÀLEX PRUNÉS, *Casas al lado del parque*, 60x60, 2014, óleo sobre tabla



Figura 213. ÀLEX PRUNÉS, *Domingo*, 50x61, 2014, óleo sobre tela

8.2.5 Figura en el paisaje

He planteado el paisaje con figura con una preeminencia del espacio por encima de la figura. Cómo sabemos, cuando la figura domina en proporción, se convierte en otro género, el de figura con paisaje.

Según lo que hemos ido diciendo el paisaje se verá modificado por la existencia de la figura, que se interrelacionará con el espacio, creando un recorrido visual y combinando sus significados. Las diferentes actitudes (mirar, andar, dormir, bañarse...etc.) y las diferentes posiciones (de espaldas, de cara, tumbada, derecha... etc.) marcan el sentido del tema. Más allá de esto, a nivel formal, no suponen una diferencia importante en relación con los otros objetos que hemos ido detallando. En el cuadro *El sueño de María* (figura 215), por ejemplo, primero aparecía una barca. Consideré que el tema no era bastante potente y la sustituí por la figura y el perro.

En los cuadros de este tema he situado una figura en primer plano; en algunos casos sólo la parte superior como en las figuras 216 a 219. En otros la figura se adapta al formato horizontal, entera, como en las figuras 215 y 220, en una proporción mayor.



Figura 214. ÀLEX PRUNÉS, *Chica cerca de la ventana*, 65x92, 2006, óleo sobre tela



Figura 215. ÀLEX PRUNÉS, *El sueño de María*, 92x130, 2016, óleo sobre tela



Figura 216. ÀLEX PRUNÉS, *Andén*, 60x60, 2014, óleo sobre madera



Figura 217. ÀLEX PRUNÉS, *Viajero*, 50x50, 2013, óleo sobre tela



Figura 218. ÀLEX PRUNÉS, *El paseante*, 50x50, 2013, óleo sobre tela



Figura 219. ÀLEX PRUNÉS, *La burbuja*, 50x50, 2013, óleo sobre tela



Figura 220. ÀLEX PRUNÉS, *Picnic*, 73x100, 2016, óleo sobre tela

8.2.6 Camino, calle, pasarela, vía

No podíamos dejar de incluir algunos ejemplos de la participación del objeto de fuga, del tipo calle o camino en los cuadros de paisaje. Es un objeto que da un extraordinario dinamismo a la obra porque marca una dirección e invita al recorrido en el cuadro. En los casos que referimos, podemos comprobar que sin la utilización de este objeto no sería posible disponer de este tipo de invitación a entrar en el cuadro y a viajar. A nivel formal, destacar que el camino funciona mejor si no se dispone en el centro, equilibrándose de este modo con el resto de objetos (en la mayoría de casos arquitecturas), es importante que al menos uno de los planos oblicuos de dichas arquitecturas se dirijan a la misma dirección que el camino o calle, que actúa de primer plano y encima del cual no conviene incluir ningún objeto, dado que le restaría protagonismo al camino.



Figura 221. ÀLEX PRUNÉS, *Camino*, 90x90, 2007, óleo sobre tela



Figura. 222. ÀLEX PRUNÉS, *Paisaje con globo*, 25x60, óleo sobre tela



Figura 223. ÀLEX PRUNÉS, *Dos casas con la luna*, 73x130, 2008, óleo sobre tela



Figura 224. ÀLEX PRUNÉS, *Calle transfigurada n°2*, 46x92, 2008, óleo sobre tela

9. PROCESO DE UN CUADRO DE PAISAJE

Exponemos a continuación las distintas imágenes del proceso de ejecución de este cuadro, acompañando a esas imágenes con la correspondiente explicación.



Figura 225a



Figura 225b



Figura 225c



Figura 225d



Figura 225e



Figura 225f



Figura 225g

Figuras 225. ÀLEX PRUNÉS, *Proceso del cuadro La Cita*



Figura 225h



Figura 225i



Figura 225j



Figura 225k



Figura 225l



Figura 225m



Figura 225n

En las figuras 70 a 70c reproducimos los esbozos para este cuadro, modestos apuntes hechos en el estudio a partir de una idea que había venido fraguándose tiempo atrás. Son los embriones del cuadro que se fue gestando paulatinamente mientras decidía la forma definitiva de la casa, el tipo y forma de árbol, la posición del árbol respecto de la casa (primero a la izquierda y finalmente a la derecha) y la luz y hora del día, componente éste último que, como relatamos a continuación varió significativamente.

Sobre una tela de formato 90x130 cm de lino belga preparada a base de una imprimación acrílica, en un bastidor de 2,5x5 cm de grosor, realicé una primera capa de color con pintura alquídica (*Alkyd* de Winsor & Newton).

Es conocido que la primera capa tiene que ser clara y de una tonalidad poco intensa, puesto que no conviene pintar encima de colores excesivamente oscuros ni tampoco demasiado intensos. En este caso, opté por una capa hecha con un gris obtenido con la mezcla de amarillo de cadmio, violeta y blanco de titanio. La tonalidad que se obtiene mezclando estos dos complementarios y el blanco es un gris que puede acercarse más al violeta o bien al amarillo. En este último caso la tonalidad puede llegar a ser de un tono parecido al Amarillo de Nápoles. Éste fue el color elegido, respondiendo a la voluntad de disponer un tono unitario que conjuntara la escena y particularmente un tono cálido que respirara un poco por todas partes, especialmente en el cielo, que después tenía que recibir los azules encima. Como sabemos, al óleo no responde igual un amarillo mezclado con un azul (el cual resulta verde) que una capa de azul encima de un amarillo previamente seco. El tono resultante es un azul matizado por el efecto de la capa inferior en cuanto que la capa de óleo también tiene cierta transparencia pero no se comporta igual que en una mezcla aditiva.

Una vez seca la capa de preparación, tal y cómo se ve en las cuatro primeras imágenes del proceso, empecé a dibujar el motivo, inspirado en parte en un par de casas de Sant Vicenç de Montalt y por otro lado en un peral dibujado al natural durante aquellos días alrededor de Sant Romà de la Clusa (ver figura 96).

Se trataba de dibujar primero con lápiz, después con pincel, con un color hecho con la misma mezcla con más violeta y sin tanto blanco. Con esto quedó definida la posición y proporción de los dos elementos principales, e iniciado el contraste de claroscuro entre objetos y cielo.

A partir de aquí se fueron disponiendo los colores oscuros de la casa, con sombra tostada en el tejado y aquel mismo gris ya sin prácticamente nada de blanco en las sombras.

El siguiente paso fue añadir las luces (inicialmente el cuadro tenía que ser nocturno y mientras avanzaba en el proceso fui cambiando este aspecto por una luz diurna) y también, gradualmente, más contraste y varios detalles de la casa (molduras, ventanas, columnas...)

A partir de la quinta imagen podemos comprobar que apareció la tierra, plano horizontal arenoso sobre el cual enseguida dispuse las sombras y también (sexta imagen) se dibujó el mar al fondo y la escalera junto al árbol.

En la séptima y octava imágenes comprobamos que se avanza en la ejecución del cielo y en la concreción del dibujo en el árbol y en el edificio, así como en la superficie de la tierra. En este momento decidí encender las luces en dos ventanas. El cuadro estaba prácticamente acabado... Supongo que lo hubiera podido dejar así, pero entonces consideré dos cuestiones: en primer lugar que tenía una luz extraña porque no acababa de definirse: no era ni diurna ni nocturna y eso no me satisfacía, y en segundo lugar que la casa quedaría mejor si añadía otro lado, un plano oblicuo tocado por la luz. Éste fue el punto de inflexión a partir del cual modifiqué el cuadro en la dirección definitiva.

Esto lo hice apagando primero las luces y modificando el dibujo añadiendo el nuevo plano, como se ve en la novena imagen, y después simplemente fui acabando, densificando pintura y añadiendo contrastes y detalles, como el de la plataforma sobre la que se soporta la casa.

También se modificó el tejado, con la intención de darle más relieve.

El cielo fue perdiendo, en esta última parte, el tono amarillento del inicio por una mayor presencia de azules, que contrastan más con el fuerte claro cálido del plano oblicuo al espectador tocado por la luz del sol.

La antigua luz de las ventanas, tapada por los tonos propios de las ventanas por la tarde, se convirtió en reflejo de la tierra en los cristales.



Figura 226. ÀLEX PRUNÉS, *La cita*, 90x130, 2016, óleo sobre tela

10. CONCLUSIONES

La pintura de género no carece de entusiasmo; es que existen dos clases de entusiasmo: el entusiasmo del alma y el del oficio. Sin el primero, el concepto es frío; sin el otro, la ejecución es floja; es la unión de las dos la que produce una obra sublime. El gran paisajista tiene su entusiasmo peculiar; es una especie de horror sagrado. (...) Si detengo la mirada en esta misteriosa imitación de la naturaleza, me estremezco. (Diderot, 1988: 70)

En este apartado queremos referirnos en primer lugar a cuestiones de contenido, como por ejemplo a la configuración del posicionamiento creativo del artista paisajista y del posicionamiento externo del espectador ante el fenómeno de la pintura de paisaje, a los referentes históricos que tenemos, a los contenidos que conforman el fenómeno y al corpus teórico que nos ha llegado del pasado sobre cómo contextualizar y entender la pintura de paisaje, entre otros, mientras que en segundo lugar queremos referirnos más concretamente a la formalización del paisaje pictórico.

Queremos empezar diciendo que todo cuadro de paisaje es una síntesis:

Síntesis entre elementos visibles del entorno: árboles, casas, cielos, mares... y entre cosas invisibles: Ideas, significados, emociones... relacionadas de una manera u otra con estas cosas.

Refiriéndonos a lo visible, todo cuadro de paisaje acostumbra a representar varios elementos y objetos, por lo tanto sintetiza una determinada realidad de hechos visibles del entorno exterior en una imagen.

Refiriéndonos a lo invisible, todo cuadro de paisaje expresa un contenido proyectado por el sujeto e interpretado por el espectador, que será más cercano a una exposición simbólica o más cercano a una proyección emocional.

La naturaleza del símbolo en el paisaje presupone una escisión entre dos partes: mediante la representación visible de un objeto paisajístico se expresa otra cosa inseparable que es invisible: un significado.

La naturaleza de lo emocional presupone la imposibilidad de que éste se haga visible de facto, puesto que es invisible, pero puede expresarse en parte indirectamente mediante un determinado uso de los distintos aspectos formales por los que lo visible se representa en el lienzo, esto es, un determinado uso del color, del contraste lumínico, de la pincelada, de la composición, de la proporción... Las emociones no pueden hacerse visibles indirectamente de otro modo. Sensaciones, emociones, sentimientos y estados de ánimo no se pueden expresar mediante el símbolo, que tiene una naturaleza racional, como tampoco mediante una descripción literal de los hechos.

Existe por lo tanto síntesis entre realidad visible y objetiva (si es que tal cosa existe lo hace en sí misma) y realidad invisible y subjetiva (suponiendo que podamos definir tal mundo al margen de los hechos).

La pintura de paisaje puede remitirse especialmente a los hechos, (siendo en este caso topografía, próxima a la descripción mecánica) o hacerlos desaparecer completamente (siendo abstracción pictórica, al margen de la descripción).

Pero existe otra manera, que aquí hemos denominado “manera intermedia”, en la que se realiza una síntesis entre visible e invisible.

En ella también se realiza una síntesis de los aspectos “invisibles”, esto es, entre exposición simbólica y proyección emocional.

Símbolo y emoción aparecen en la manera intermedia de la pintura de paisaje sintéticamente, pero siempre pesará más un aspecto que el otro.

Dependiendo de si pesa más el primero o el segundo, la pintura será más descriptiva, dando imagen de cosas (significantes) que son la manera de vehicular otras cosas (significados) o bien, si pesa más el aspecto emocional, será más expresiva, dando una imagen de lo visible transformada por la psique del artista.

Síntesis es la palabra adecuada porque nada es puramente visible ni nada puramente simbólico ni tampoco puramente emocional. Se trataría de la síntesis alquímica: *solve et coagula*. Síntesis de estos componentes, en diferentes proporciones, en diferentes estados, en diferentes procesos, puesto que síntesis presupone unidad entre las diferentes partes.

Los paisajes son fruto y síntesis de una tensión creativa entre varios pares de contrarios que se separan y que se unen en un límite, de las dualidades entre las que se mueve la naturaleza del hombre que los hace: el encuentro de cosas del exterior con las del mundo interior, el lugar físico con el paisaje mental, la realidad con la imaginación, el tiempo en lo real con el tiempo de la pintura, la estructura con el aire, en definitiva: lo visible con lo invisible.

El primer factor clave de todo cuadro de paisaje es el sentido y significado de los objetos a los que se refiere: el Elemento material predominante, los objetos que lo componen y la relación jerárquica entre ellos. El segundo factor clave, indisociable, es la proyección formal con la que ése se hace visible.

Partiendo de la idea que todo proviene de la recepción, y de que toda pintura de paisaje, independientemente del tipo y de la proximidad con lo visible, es proyección de la recepción de un determinado entorno paisajístico; el sentido, la resonancia poética, el significado... de los objetos que componen cada uno de estos entornos paisajísticos son factores esenciales del cuadro de paisaje.

A modo de ejemplo, en el cuadro *La cita*, estos objetos son: casa y gran árbol, escalera, tierra arenosa, mar y cielo.

Una vez definido este factor decisivo tienen que considerarse inmediatamente los detalles más concretos.

Y siguiendo el mismo ejemplo, que la casa es decimonónica, de tejado rojizo, con torre en un lado, tejado triangular, ventanas sin postigos, columnas jónicas, etc. Árbol peral, con hojas, de forma ovoide; escalera en forma de A, tierra de color anaranjado; cielo con nubes fibrosas, tipos estratocúmulos; mar alejado, tranquilo... luz lateral, por la tarde...

Todo cuadro de paisaje se adscribirá inevitablemente a un posicionamiento creativo determinado que tendrá sus antecedentes en la historia del arte:

Cómo que tenemos siglos de historia del arte a nuestras espaldas, es imposible tener una idea que no tenga un antecedente artístico, del cual podemos aprender y dejarnos influir en algún rasgo o detalle. Esto siempre ha sido así, sólo hace falta leer a grandes pintores como Van Gogh o Cézanne, por citar a algunos, cómo hablan de otros artistas y reciben influencias, aunque no sean obvias. Algunas de estas influencias pueden ser de carácter general, pero otras provenir de un cuadro en concreto. En cualquier caso contrastar nuestra idea con algún antecedente conocido puede ayudar a mejorarla, por mucho que algunos creadores muy a menudo prefieran no ver entorpecida su inspiración por cosas externas.

Esto que acabamos de indicar todavía es más claro en la actualidad, en que Internet y las herramientas tecnológicas nos permiten llegar a enormes cantidades de información. Múltiples páginas web, blogs, obra en museos, colecciones, todo tipos de archivos...

La concepción de un cuadro de paisaje tiene que partir necesariamente de una "Idea fuerte", sea esta simple o compleja, es decir, que muestre un número reducido de objetos o muestre un número considerable.

El método condiciona el resultado: La manera como se pinta (al natural, de fotografía, de memoria, etc.) condiciona decisivamente: La pintura al natural lleva normalmente a un tipo de naturalismo, con mayor o menor participación de las emociones y sensaciones del artista ante el motivo. La pintura de paisaje en el estudio, en cambio, acostumbra a llevar a resultados con un mayor componente narrativo y simbólico, siempre que no se use la fotografía de manera literal y única.

En cuanto a la formalización de una pintura de paisaje, habiendo llegado a un cierto grado de configuración mental temática previa del tema, una vez definidos la gran mayoría de los detalles concretos y considerando por lo tanto definido en gran parte cual es el motivo del paisaje, tenemos que plantearnos su formalización:

Se nos dirá que parte de la formalización del cuadro aparece ligada inexorablemente a su concepción, y esto es muy cierto, pero también lo es que de una manera indefinida, borrosa, en alto grado desordenada. El cuadro no aparece hasta que no se ha pintado: mentalmente no puede existir.

Tanto en la configuración mental previa del tema como en decurso de su formalización, es capital un trabajo combinado de recepción al natural, registro e imaginación. También se requiere habitualmente un trabajo previo en forma de esbozos. Estos pueden hacerse con el tema o alguno de los objetos del tema al natural, o no. La ausencia de esbozos previos a la obra puede dotar a esta de mayor espontaneidad y vitalidad, pero también puede comportar carencias en forma de errores en uno u otro aspecto, debido a que no se habrá podido mejorar la concepción previa del tema en ningún aspecto (sea composición, dibujo, luz, color...) gracias al trabajo preparatorio.

La formalización de un cuadro tiene que concebirse globalmente, y ejecutarse con un determinado orden.

Este orden varía dependiendo del artista y de cada obra concreta, del procedimiento pictórico y de la técnica empleados.

Los principales aspectos formales son los siguientes:

Composición (distribución de objetos considerando su proporción entre ellos y en relación con el plan del cuadro), Forma (entendida como contorno concreto y expresión de volumen).

Luz y color (cómo hemos defendido previamente, con una preeminencia por parte del uno o del otro), Lenguaje gráfico (esencial para definir la materia de las cosas).

Previamente el artista habrá tenido que decidir tres aspectos muy relevantes: Formato de la obra, procedimiento pictórico y técnica a la hora de utilizar este procedimiento.

El formato determina la presencia física del cuadro cuando este se ve directamente, el procedimiento implica un tipo de soporte y presentación y también un factor capital en el tipo de imagen que resultará, puesto que los materiales "hablan". La técnica determina en gran medida el grado de profundidad y definición y también de la espontaneidad de la imagen.

Cuantas más decisiones a priori se tomen, tantas más posibilidades de éxito se tendrán en la ejecución del cuadro. Tiene que guiar una especie de imagen mental del cuadro lo más concreta posible.

Por último cuando intentamos indagar sobre las razones y también sobre los efectos de un cuadro de paisaje, chocamos irremediabilmente con los límites de lo que es objetivo, de lo racional y de lo que se puede decir. En efecto, la vieja idea de que la pintura no puede ser definida del todo es cierta. Esta es la naturaleza del arte pictórico y a ella nos tenemos que adaptar, incluso en este contexto académico.

De hecho, quizás sea precisamente esto lo que nos salva, puesto que finalmente su formulación e investigación se tiene que hacer a través de la creación artística, del acto mismo de pintar paisajes, y este trabajo pictórico se erige entonces como verdadera y única forma de conocimiento y de expresión más allá de cualquier otro lenguaje y método.

Toda pintura de paisaje se resuelve en una interrelación constante exterior-interior, interior-exterior. Pintar un paisaje es también un acto de pensamiento filosófico y una forma de conocimiento del ser. En él, el arte de la pintura puede plantear cosas que de ninguna otra manera son expresables por otro medio. Es profunda exposición simbólica. Ha quedado demostrado, creemos, que pintar un paisaje no es necesariamente una simple actividad descriptiva.

Como hemos visto, el arte del paisaje adquiere un componente simbólico o de expresión de emociones sólo cuando reúne y une dos mundos diferentes. Esto se origina desde la idea implícita en el acto de pintar, de pretender unir lo que forma parte del mundo visible con lo que está más allá.

Pintando unimos determinados objetos relevantes para uno mismo y con diferentes resonancias, es decir, objetos de diferente naturaleza y con una potencia poética diversa entre sí, que ejemplifican en imagen una cosa que de lo contrario no se revelaría. No se puede hacer de ninguna otra manera. Los objetos que la conforman se encuentran en el mundo visible exterior y nuestro interior los transforma. Así se acerca el pintor al paisaje a lo que es invisible, así da forma visible a su naturaleza dual, puesto que el cuadro es exposición simbólica y proyección emocional, reflejo de la esencia misma del ser a la vez que descripción de un entorno visible.

El pintor de paisajes tiene que ser consciente de esta dualidad intrínseca a su propia actividad y darle forma, y así, aquel que consiga moverse entre el pensamiento y el sentimiento, entre lo humano y lo natural, entre la visión y la imaginación, entre el pragmatismo y el romanticismo, puede encontrar en el paisaje una forma noble de expresión y comunicación, reuniendo las dos esencias funcionales del arte, y expresando simbólicamente y emocionalmente aspectos existenciales absolutos.

11. BIBLIOGRAFÍA

11.1 Referencias

- AAVV (2006): *El espíritu del lugar*, Madrid: Abada.
- AAVV (2007): *La abstracción del paisaje*, Madrid: Fundación Juan March.
- ARISTÒTIL (2004): *Poética*, Madrid: Alianza.
- ARGULLOL, Rafael (2006): *La atracción del abismo*, Barcelona: Acantilado.
- BACHELARD, Gaston (1965): *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura económica.
- BACHELARD, Gaston (2012): *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura económica.
- BACHELARD, Gaston (2011): *El agua y los sueños*, México: Fondo de Cultura económica.
- BACHELARD, Gaston (1975): *La llama de una vela*, Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- BACHELARD, Gaston (2006): *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México: Fondo de Cultura económica.
- BACHELARD, Gaston (1991): *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México: Fondo de Cultura económica.
- BAUDELAIRE, Charles (1996): *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid: Visor.
- BAUDELAIRE, Charles (2014): *El esplín de París*, Madrid: Alianza.
- BERGER, John (2013): *Sobre el dibujo*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGER, John (2014): *La apariencia de las cosas*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGER, John (2009): *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid: Ardora.
- BERQUE, Agustín (2009): *El pensamiento paisajero*, Madrid: Biblioteca nueva.
- BESSE, Jean-Marc (2010): *La sombra de las cosas*, Sobre paisaje y geografía, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras completas*, Barcelona: Emecé.
- BOULEAU, Charles (2006): *Tramas: La geometría secreta de los pintores*, Madrid: Akal.
- BRETON, André i ÉLUARD, Paul (2015): *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid: Siruela.
- BUDD, Malcolm (2014): *La apreciación estética de la naturaleza*, Madrid: La balsa de la medusa.
- CARUS, Carl Gustav (1992): *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid: Visor.
- CARRÀ, Carlo (1999): *Pintura metafísica*, Barcelona: Acantilado.
- CENNINI, Cennino (2000): *El libro del arte*, Madrid: Akal.

- CHENG, François (2012): *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela.
- CHEVALIER, Jean (2015): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1988): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- CLARK, Kenneth (1981): *El arte del paisaje*, Barcelona: Seix Barral/ CLARK, Kenneth (1976): *Landscape into art*, London: John Murray.
- DA VINCI, Leonardo (2010): *Tratado de pintura*, Madrid: Akal.
- DE CHIRICO, Giorgio (1990): *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- DIDEROT, Denis (1988): *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid: Tecnos.
- DORAN, Michael (1980): *Sobre Cézanne*, Barcelona: Gustavo Gili.
- ELIADE, Mircea (1955): *Imágenes y símbolos*, Madrid: Taurus.
- FADÓN, Paloma (2006): *Breve historia de la pintura china*, Granada: Comares.
- GASQUET, Joachim (2010): *Cézanne, Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid: Gadir.
- GAUGUIN, Paul (2015): *Escritos de un salvaje*, Madrid: Akal.
- GILPIN, William (2004): *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid: Abada.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1992): *Teoría de los colores*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y archivos.
- GONZÁLEZ, Federico (1998): *Simbolismo y arte*, Barcelona: Symbolos.
- HARPUR, Patrick (2013): *El fuego secreto de los filósofos*, Girona: Atalanta.
- HEIDEGGER, Martin (2003): *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio; El arte y el espacio*, Pamplona: Universidad pública de Navarra.
- HEIDEGGER, Martin (2010): *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza.
- HOCKNEY, David (2011): *El gran mensaje*, Madrid: La fábrica.
- HOPPER, Edward (2012): *Escritos*, Barcelona: Elba.
- JUAN MARTORELL, Juan Manuel (2013): *En torno a la pintura de paisaje: conceptos básicos y estrategias*, Valencia: Universitat Politècnica de València.
- KANDINSKY, Vassily (1991): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor.
- KANT, Immanuel (2010): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid: Alianza.
- KIERKEGAARD, Sören (2009): *In vino veritas*, Madrid: Alianza.
- KUO HSI (1935): *An essay on landscape painting*, London: The Wisdom of the east; John Murray.
- LEE, Rensselaer W. (1982): *Ut pictura poesis*, Madrid: Cátedra.
- LHOTE, André (1985): *Tratado del paisaje*, Barcelona: Poseidón.
- MADERUELO, Javier (2005): *El paisaje, Génesis de un concepto*, Madrid: Abada.

- MAGRITTE, René (2003): *Escritos*, Madrid: Síntesis.
- MATISSE, Henri (2010): *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós.
- MERLEAU-PONTY (2013): *El ojo y el espíritu*, Madrid: Trotta.
- MEZCUA LÓPEZ, Antonio José (2014): *La experiencia del paisaje en China*; Shanshui o Cultura del paisaje en la Dinastía Song, Madrid: Abada editores.
- MILANI, Raffaele (2007): *El arte del paisaje*, Madrid: Biblioteca nueva.
- MUNCH, Edvard (2015): *Escritos*, Palma: José de Olañeta.
- OPISSO, Alfredo (1977): *Arte y artistas catalanes*, Barcelona, Ediciones Alba.
- PENA, María del Carmen (1982): *Pintura de paisaje e ideología, La generación del 98*, Madrid: Taurus.
- PETRARCA, Francesco (2011): *Subida al Monte Ventoso*, Palma: José J.de Olañeta.
- POUSSIN, Nicolas (1995): *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Madrid: Visor.
- QUÍLEZ BACH, M (2008): *La investigación artística: paradigmas*, Barcelona: Ed. Ceepa.
- RACIONERO, Luis (2014): *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza.
- RENNER, Rolf G., (2002): *Hopper, Bonn*: Taschen.
- REYNOLDS, Joshua, (2005): *Quince discursos*, Madrid: Visor libros.
- RILKE, Rainer Maria (1992): *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona: Paidós.
- ROGER, Alain (2000): *Breu tractat del paisatge*, Barcelona: La campana.
- ROTHKO, Mark (2007): *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Introducción, notas y cronología a cargo de Miguel López -Remiro, Barcelona: Paidós Estética.
- ROWLEY, George (1981): *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza.
- RUSKIN, John, (1999): *Técnicas de dibujo*, Barcelona: Laertes.
- RUSKIN, John (1920): *Los pintores modernos; el paisaje*, Valencia: Prometeo.
- RUSKIN, John (1987): *Modern painters, A new edition of the nineteenth-century classic abridged and edited by David Barrie*, New York: Alfred A.Knopf.
- SAN AGUSTÍN (1967): *Confesiones*, Madrid: Aguilar.
- SIMMEL, Georg, (2013): *Filosofía del paisaje*, Madrid: Casimiro.
- STOKES, Adrian (1967): *La pintura y el mundo interior*, Buenos Aires: Hormé.
- SHITAO (2012): *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, Granada: Ed. Universidad de Granada.
- SU DONGPO (1990): *Recordando el pasado en el Acantilado rojo y otros poemas*, Madrid: Hiperión.
- THOREAU, Henry David (2013): *Walden*, Madrid: Errata Naturae.
- THOREAU, Henry David (2014): *Musketaquid*, Madrid: Errata Naturae.

- TRÍAS, Eugenio (2009): *Creaciones filosóficas I-II*, Barcelona: Círculo de lectores.
- TRÍAS, Eugenio (2000): *Los límites del mundo*, Barcelona: Destino.
- TRÍAS, Eugenio (2011): *La edad del espíritu*, Barcelona: Mondadori DeBolsillo.
- VAN GOGH, Vincent (1972): *Cartas a Théo*, Barcelona: Barral.
- VARGAS, Hugo (2015): *Fianchetto. El ajedrez como una de las bellas artes*. Madrid: Trama.
- The mustard seed garden manual of painting* (1977), New York: Princeton University Press.

11.2 Bibliografía de consulta

- AAV (2014): *Água: Porto/ Aigua*: Barcelona, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- AAV (2013): *Davant l'horitzó*, Barcelona: Fundació Miró.
- AAV (2011): *Arquitecturas pintadas*, Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
- AAV (1996): *Max Klinger; obra gráfica*, Madrid: Calcografía nacional.
- AAV (2001): *El árbol de la vida, La Naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Barcelona: Kaidós.
- AAV (2003): *La mirada en el paisaje. Un tema clásico en la pintura actual*, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros.
- BACHELARD, Gaston (2002): *La intuición del instante*, México: Fondo de cultura económica.
- BACHELARD, Gaston (1966): *Psicoanálisis del fuego*, Madrid: Alianza.
- BALTHUS (2002): *Memorias*, Barcelona: Lumen.
- BERGER, John (2012): *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGER, John (2011): *El cuaderno de Bento*, Madrid: Alfaguara.
- BUTLIN, Martin (1980): *Turner at the Tate*, London: Tate gallery Publications.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1999): *El Realismo en el Arte Contemporáneo*, Madrid: Mapfre.
- CARUS, Carl Gustav (2008): *Viaje a la Isla de Rügen, Tras las huellas de Caspar David Friedrich*, Palma de Mallorca: José J. De Olañeta.
- CATTIAUX, Louis (2012): *Física y metafísica de la pintura*, Tarragona: Arola editors.
- CHENG, François (2007): *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid: Siruela.
- CORBELLA, Domènec (2012): *Assaigs d'art i de recerca estètica*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CORN, Wanda M. (1973): *The art of Andrew Wyeth, Greenwich*: The Fine Arts Museums of San Francisco.
- D'ORS, Eugeni (1940): *Tres horas en el museo del prado*, Madrid: Ediciones españolas.
- FOUCAULT, Michel (1981): *Esto no es una pipa*, ensayo sobre Magritte, Barcelona: Anagrama.
- GADAMER, Hans Georg (2010): *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós.
- GÁLLEGO, Julián (1978): *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid: Cátedra.
- GAO Xingjian (2004): *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*, Barcelona: El Cobre.
- GHYCA, Matila C (1992): *El número de oro*, Barcelona: Poseidón.
- GIACOMETTI, Alberto (2001): *Escritos*, Madrid: Síntesis.

- GOMBRICH, E.H. (2014): *Arte e Ilusión*, London: Phaidon.
- HARGRAVES, Mathew and SLOAN, Rachel (2014): *A Dialogue with nature*, Romantic Landscapes from Britain and Germany, London: Courtauld Gallery.
- HARPUR, Patrick (2013): *La tradición oculta del alma*, Girona: Atalanta.
- HEIDEGGER, Martin (1985): *Arte y poesía*, México D.F.: Fondo de cultura económica.
- HOCKNEY, David (2007): *Hockney on Turner watercolours*, London: Tate Media.
- HOCKNEY, David (2002): *El conocimiento secreto*, Barcelona: Destino.
- HOCKNEY, David (2003): *Painting on paper*, London: Annely Juda Fine art.
- HOWARD, Luke (1862): *Essay on the Modifications of the clouds*, London: John Churchill & Sons. Google books.
- JUNG, Carl Gustav (1957): *Psicología y alquimia*, Buenos Aires: ed. Santiago Rueda.
- KOERNER, Joseph Leo (1990): *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, London: Reaction books.
- KRIS, Ernst (1964): *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires: Paidós.
- MADERUELO, Javier y A.A.V.V. (2006): *Paisaje y pensamiento*, Madrid: Abada-CDAN.
- NOGUÉ, Àlex (2013): *Dibuixar un arbre/Drawing a tree*, Barcelona: Comanegra.
- PAQUET, Marcel (1992): *Magritte*, Bonn: Taschen.
- PRUNÉS, Àlex (2014): *El paisaje invisible: los lugares del límite*, Barcelona: Lulu.
- PUIG Y PERUCHO (1948): *La pintura de paisaje*, Barcelona: sucesor de E Meseguer.
- QUÍLEZ BACH, Miquel (2007): *Desnudo y espacio*, Barcelona: Ed Ceepa.
- RILKE, Rainer Maria, (1994): *Cartas a un joven poeta*, Madrid: Alianza editorial.
- RUSKIN, John (2014): *Imitación y verdad*, Casimiro.
- SALA, Charles (1994): *Caspar David Friedrich, the spirit of romantic painting*, París: Terrail.
- SCHAMA, Simon (1995): *Landscape and memory*, New York: Alfred.A Knopf.
- THOREAU, Henry David (2010): *Caminar*, Madrid: Ediciones Árdora.
- WEBER, Jean-Paul (1966): *La psicología del arte*, Buenos Aires: Paidós.
- WILDE, Oscar (2009): *La decadencia de la mentira*, Madrid: Siruela.
- WILKIN, Karen (1998): *Morandi*, Barcelona: Polígrafa.
- XINGJIAN, Gao (2004): *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*, Barcelona: El cobre.

12. RELACIÓN DE IMÁGENES

Portada:

Figura 1. ÀLEX PRUNÉS, *Casa y árbol*, 114x146, 2014, óleo sobre tela.

Figura 1a. ÀLEX PRUNÉS, *Paleta*, 2014, fotografía digital.

Interior:

Figura 2. GIOTTO, <i>Fuga a Egipto</i> (detalle), 1304-06.	31
Figura 3. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Acantilados en Rügen</i> , 1818	42
Figura 4. THOMAS COLE, <i>The devil throwing a monk from the precipice</i> , sin fecha . Recuperado de http://artgllery.yale.edu	43
Figura 5. JOHN RUSKIN, <i>El Matterhorn</i> , 1849. Recuperado de http://wikipedia.org	44
Figura 6. FRANCISCO DE GOYA, <i>El globo</i> , 1812-16. Recuperado de http://agen.fr	45
Figura 7. ÀLEX PRUNÉS, <i>Edificio y globo</i> , 80x160, 2010, óleo sobre tela	46
Figura 8. ÀLEX PRUNÉS, <i>Los tres elementos del paisaje</i> , 100x100, 2013, mixta sobre tabla	47
Figura 9. ANDREW WYETH, <i>Airborne</i> , 1996. Recuperado de http://awyethgallery.com	48
Figura 10. ANDREW WYETH, <i>Soaring</i> , 1945-50. Recuperado de http://awyethgallery.com	48
Figura 11. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Paisaje costero con estatua y cruz</i> , 1806-7. Recuperado de http://caspardavidfriedrich.org	62
Figura 12. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>El otoño</i> , 1803. Recuperado de http://billerantik.de	64
Figura 12a. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Estudio de un grupo de árboles</i> , 1799. Recuperado de AAVV (2007): <i>La abstracción del paisaje</i> , Madrid: Fundación Juan March.....	64
Figura 12b. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Estudio del detalle de una roca</i> , 1799. Recuperado de AAVV (2007): <i>La abstracción del paisaje</i> , Madrid: Fundación Juan March.....	64
Figura 13. J.M.W. TURNER, <i>Peace burial at sea</i> , 1842. Recuperado de http://tate.org.uk	68
Figura 14. ARNOLD BÖCKLIN, <i>En las lagunas pontinas</i> , 1851. Recuperado de http://arnoldbocklin.org	70
Figura 15. ARNOLD BÖCKLIN, <i>Villa cerca del mar</i> , 1864-65. Recuperado de http://arnoldbocklin.org	70
Figura 16. SALVADOR DALÍ, <i>Cisnes reflejando elefantes</i> , 1937. Recuperado de http://es.m.wikipedia.org	72
Figura 17. RENÉ MAGRITTE, <i>Calcomanía</i> , 1966 . Recuperado de http://wikiart.org	72
Figura 18. RENÉ MAGRITTE, <i>El seductor</i> , 1953. Recuperado de http://wikiart.org	73
Figura 19. RENÉ MAGRITTE, <i>La gran familia</i> , 1963. Recuperado de http://wikiart.org	73

Figura 20. GIORGIO DE CHIRICO, <i>La angustia de la partida</i> , 1914. Recuperado de http://wikiart.org	74
Figura 21. HENRI ROUSSEAU, <i>Una tarde de carnaval</i> , 1886. Recuperado de http://wikiart.org	75
Figura 22. VINCENT VAN GOGH, <i>Cipreses con dos figuras femeninas</i> , 1889. Recuperado de http://wikiart.org	77
Figura 23. PAUL CÉZANNE, <i>Zona de agua al lado de un bosque</i> , 1900-4. Recuperado de http://pinterest.com /pin/42010208999081334	79
Figura 24. HENRI MATISSE, <i>Paisaje en Colliure</i> , 1905. Recuperado de http://moma.org	80
Figura 25a. PERE GUSSINYÉ, <i>El parc de la ciutat</i> , entre 1950 y 1977. Recuperado de http://visitmuseum.gencat.cat	82
Figura 25. JOAQUIM MIR, <i>Paisatge</i> , 1900-03. Recuperado de http://es.m.wikipedia.org	84
Figura 26. EDWARD HOPPER, <i>Solitude</i> , 1944. Recuperado de http://edwardhopper.net	85
Figura 27. EDVARD MUNCH, <i>Claro de luna</i> , 1895. Recuperado de http://wikiart.org	87
Figura 28. BALTHUS, <i>Gran paisaje con vaca</i> , 1958. Recuperado de http://wikiart.org	87
Figura 29. AMADEO MODIGLIANI, <i>Árbol y casa</i> , 1919. Recuperado de http://wikipedia.org	88
Figura 30. GIORGIO MORANDI, <i>Paisaje</i> , 1943. Recuperado de http://mantovanovecento.it	88
Figura 31. DAVID HOCKNEY, <i>Bigger Trees Near Warter</i> , 2007. Recuperado de http://wikipedia.org	89
Figura 32. ANSELM KIEFER, <i>Bohemia lies by the sea</i> , 1996. Recuperado de http://metmuseum.org	90
Figura 33. SHITAO, <i>Pine pavilion near Spring</i> , 1675. Recuperado de http://commons.m.wikimedia.org	96
Figura 33a. SHEN ZHOU, <i>Dream Journey</i> , sin fecha. Recuperado de http://comuseum.com	96
Figura 34. VINCENT VAN GOGH, <i>La noche estrellada</i> , 1889. Recuperado de http://wikipedia.org	111
Figura 35. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Árbol solitario</i> , 1822. Recuperado de http://wikiart.org	116
Figura 35a. ANDREW WYETH, <i>Pennsylvania landscape</i> , 1942. Recuperado de http://awyethgallery.com	116
Figura 36. PAUL CÉZANNE, <i>El gran pino</i> , 1889. Recuperado de http://wikipedia.org	117
Figura 37. J.M.W. TURNER, <i>The Blue Rigi, Sunrise</i> , 1842. Recuperado de http://tate.org.uk	120
Figura 38. PAUL CÉZANNE, <i>Montaña de Sainte-Victoire</i> , 1897. Recuperado de http://ibiblio.org	120
Figura 39. CAMILLE COROT, <i>Bosque de Fontainebleau</i> , 1860-65. Recuperado de http://commons.m.wikimedia.org	123
Figura 40. GUSTAVE COURBET, <i>Mar en calma</i> , 1866. Recuperado de http://artsy.net	127
Figura 41. PETE MONAMY, <i>Ships distress on a storm</i> , 1720-30. Recuperado de http://tate.org.uk	128
Figura 42. ANDREW WYETH, <i>Jupiter</i> , 1998. Recuperado de http://awyethgallery.com	130
Figura 43. JOHN SINGER SARGENT, <i>Stream and rocks</i> , 1901-8. Recuperado de http://thedailybeast.com	132
Figura 44. J.M.W. TURNER, <i>The Burning of the Houses of Lords and Commons</i> , 1834-5. Recuperado de http://tate.org.uk	134

Figura 45. JOHN CONSTABLE, <i>Landscape and double rainbow</i> , 1888. Recuperado de http://john-constable.org	141
Figura 45a. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Paisaje con arco iris</i> , circa 1810. Recuperado de http://wikiart.org	141
Figura 46. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Niebla matutina en las montañas</i> , 1808. Recuperado de http://caspardavidfriedrich.org	142
Figura 47. GIORGIONE, <i>La tempestad</i> (detalle), 1508. Recuperado de http://es.m.wikipedia.org	143
Figura 48. CAMILLE COROT, <i>La ráfaga de viento</i> , 1865-70. Recuperado de http://jean-baptiste-camille-corot.org	144
Figura 49. VINCENT VAN GOGH, <i>Lluvia</i> , 1880-90. Recuperado de http://vangoghgallery.com	146
Figura 50. CLAUDE MONET, <i>La urraca</i> , 1868-69. Recuperado de http://es.m.wikipedia.org	147
Figura 51. FREDERIC EDWIN CHURCH, <i>Iceberg flotante</i> , 1859. Recuperado de http://cooperhewitt.org	148
Figura 52. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>El altar de Tetschen</i> , 1807. Recuperado de http://caspardavidfriedrich.org	149
Figura 53. EDWARD HOPPER, <i>House by the railroad</i> , 1925. Recuperado de http://edwardhopper.net	155
Figura 54. JAMES MCNEIL WHISTLER, <i>Nocturne blue and silver, Chelsea</i> , 1871. Recuperado de http://tate.org.uk	158
Figura 55. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Monje frente el mar</i> , 1808-10. Recuperado de http://caspardavidfriedrich.org	162
Figura 56. ANDREW WYETH, <i>Teel's Island</i> , 1954. Recuperado de http://awyethgallery.com	164
Figura 57. EDWARD HOPPER, <i>Railroad train</i> , 1908. Recuperado de http://edwardhopper.net	166
Figura 58. GIORGIO DE CHIRICO, <i>Soledad de la gente de circo</i> , 1969. Recuperado de http://wikiart.org	167
Figura 59. CASPAR DAVID FRIEDRICH, <i>Cruz al lado del Báltico</i> , 1815. Recuperado de http://caspardavidfriedrich.org	169
Figura 60. MODEST URGELL, <i>Paisatge</i> , 1885-9. Recuperado de http://museunacional.cat	170
Figura 61. GIOVANNI BATTISTA CAMUCCINI, <i>Camino en la campiña romana</i> , 1840. Recuperado de http://catalog81.com	172
Figura 62. RENÉ MAGRITTE, <i>El imperio de las luces</i> , 1954. Recuperado de http://wikiart.org	174
Figura 63. ANDREW WYETH, <i>Christina's dream</i> , 1958. Recuperado de http://es.m.wikipedia.org	176
Figura 64. JOACHIM PATINIR, <i>El paso de la laguna Estigia</i> , 1520. Recuperado de http://museodelprado.es	177
Figura 65. ÀLEX PRUNÉS, <i>Laberinto</i> , 92x114, 2012, encáustica sobre tabla	180
Figura 66. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa detrás del laberinto</i> , 2012, óleo sobre tela	180
Figura 67. ARNOLD BÖCKLIN, <i>La Isla de los muertos</i> , 1886. Recuperado de http://arnoldbocklin.org	181
Figura 68. WILLIAM GILPIN, <i>Horsemen on valley road</i> , 1780-90. Recuperado de http://iub.edu	188
Figura 68a. WILLIAM GILPIN, <i>Raglan Castle</i> , 1800. Recuperado de http://rc.umd.edu	188
Figura 69. PAUL SÉRUSIER, <i>Le talisman</i> , 1888. Recuperado de http://wikiwand.com	189
Figuras 70-70c. ÀLEX PRUNÉS, 4 esbozos para el cuadro <i>La cita</i> , 2015	190

Figura 71 . ÀLEX PRUNÉS, <i>Arbolito</i> , (proceso) 30x60, 2014, óleo sobre tela	191
Figura 72 . ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Arbolito</i> 30x60	191
Figuras 73/73a . ÀLEX PRUNÉS, Fotografías alrededor del <i>Mirador del Semàfor</i> , 2015	194
Figura 74 . ÀLEX PRUNÉS, <i>Gravitación</i> , 60x60, 2013, mixta sobre tabla	199
Figura 75 . ÀLEX PRUNÉS, <i>Paisaje</i> , 30x50, 2013, mixta sobre tabla	199
Figura 76 . ÀLEX PRUNÉS, <i>El jardín</i> , 50x61, 2012, óleo sobre tela	204
Figura 77. CLAUDIO DE LORENA, <i>Estudio para un puerto</i> , circa 1640. Recuperado de http://artnet.com	207
Figura 78 . REMBRANDT, <i>Paisaje con un puente de piedra</i> , 1638. Recuperado de http://pinturaclasica.cl	210
Figura 79. ÀLEX PRUNÉS, <i>Daimon</i> , 61x50, 2013, óleo sobre tela	224
Figura 80. ÀLEX PRUNÉS, <i>Daimon</i> , 50x50, 2014, óleo sobre tela	233
Figura 81. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Daimon</i>	234
Figura 81b. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Daimon</i>	235
Figura 82. ÀLEX PRUNÉS, <i>Paisaje catalán</i> , 130x130, 2014, óleo sobre tela	237
Figura 83. ÀLEX PRUNÉS, <i>Pino sobre un estanque</i> , 130x130, óleo sobre tela	239
Figura 84 . ÀLEX PRUNÉS, <i>Locus amoenus</i> , 81x100, 2014, óleo sobre tela	241
Figura 85. ÀLEX PRUNÉS, <i>Arbolito en mayo</i> , 40x40, 2014, óleo sobre tela	241
Figura 86. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Locus amoenus</i>	242
Figura 86b. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Locus amoenus</i>	242
Figura 87. ÀLEX PRUNÉS, <i>Arbolito</i> , 30x60, 2014, óleo sobre tela.....	243
Figura 88. ÀLEX PRUNÉS, <i>Gran árbol</i> , 114x146, 2015, óleo sobre tela	244
Figura 89. ÀLEX PRUNÉS, Estudio para <i>Gran árbol</i> , 50x73, 2015, óleo sobre tela	245
Figura 89a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Estudio para Gran árbol</i>	245
Figura 90. ÀLEX PRUNÉS, <i>Complementarios</i> , 81x100, 2013-4, óleo sobre tela	246
Figura 90a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Complementarios</i>	246
Figura 90b. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital pintando en el Parque Natural del Garraf.....	247
Figura 90c. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital pintando en el Parque Natural del Garraf.....	247
Figura 91. ÀLEX PRUNÉS, <i>Árbol</i> , 46x55, 2013, óleo sobre tela	248
Figura 92. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Árbol</i> , 89x116.....	249

Figura 93. ÀLEX PRUNÉS, <i>Árbol</i> , 89x116, óleo sobre tela	250
Figura 94. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Árbol</i> , 46x55.....	251
Figura 95. ÀLEX PRUNÉS, <i>La insostenible ligereza de la primavera</i> , 65x92, 2013-4, óleo sobre tela	253
Figura 96. ÀLEX PRUNÉS, <i>Peral</i> , 41x31, 2015, acuarela sobre papel	254
Figura 97. ÀLEX PRUNÉS, <i>Limonero</i> , 30x30, 2015, acuarela sobre papel	254
Figura 98. ÀLEX PRUNÉS, <i>Ciruelo</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel.....	254
Figura 99. ÀLEX PRUNÉS, <i>Apunte de un almendro</i> , 31x41, 2014, acuarela sobre papel	254
Figura 100. ÀLEX PRUNÉS, <i>Almendro en flor y otros objetos</i> , 73x73, 2014, óleo sobre tela	255
Figura 100a. ÀLEX PRUNÉS, <i>Almendro en flor</i> , 55x73, 2013, óleo sobre tela	256
Figura 101. ÀLEX PRUNÉS, <i>Proceso de Almendro en flor y otros objetos</i> , 73x73, 2014, óleo sobre tela	257
Figura 102. ÀLEX PRUNÉS, <i>Pino</i> , 40x40, 2013, grafito sobre dm	258
Figura 103. ÀLEX PRUNÉS, <i>El pino del Putxet</i> , 40x40, 2014, óleo sobre tela	258
Figura 104. ÀLEX PRUNÉS, <i>Árbol y otros objetos en el paisaje</i> , 130x130, 2013, óleo sobre tela	260
Figura 105. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital pintando en el Parque Natural del Garraf.....	262
Figura 106. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Melocotonero</i>	262
Figura 107. ÀLEX PRUNÉS, <i>Melocotonero</i> , 100x100, 2013-4, óleo sobre tela	263
Figura 108. ÀLEX PRUNÉS, Proceso del cuadro <i>Melocotonero</i>	264
Figura 109. ÀLEX PRUNÉS, <i>Los amantes de Castell Vell</i> , 97x130, 2014, óleo sobre tela	266
Figuras 110a-b. ÀLEX PRUNÉS, Fotos de las cercanías de Castell Vell en el Parque natural del Garraf, 2014	266
Figura 111. ÀLEX PRUNÉS, <i>Esfera poética</i> , 73x73, 2014, óleo sobre tela	267
Figura 112. ÀLEX PRUNÉS, <i>Esfera poética</i> , 55x73, 2014, óleo sobre tabl	267
Figura 113. ÀLEX PRUNÉS, <i>Canyadell 8</i> , 20x50, 2015, acuarela sobre papel	271
Figura 114. ÀLEX PRUNÉS, <i>Canyadell 3</i> , 31x41, 2014, acuarela sobre papel	272
Figura 115. ÀLEX PRUNÉS, <i>Canyadell 7</i> , 38x97, 2014, óleo sobre tela.....	272
Figura 116. ÀLEX PRUNÉS, <i>Canyadell 2</i> , 20x50, 2014, acuarela sobre papel	273
Figura 117. ÀLEX PRUNÉS, <i>Canyadell 4</i> , 20x50, 2014, acuarela sobre papel	273
Figura 118. ÀLEX PRUNÉS, <i>Canyadell 1</i> , 20x50, 2014, acuarela sobre papel	273
Figura 119. ÀLEX PRUNÉS, <i>Playa</i> , 65x146, 2014, óleo sobre tela	274

Figura 120. ÀLEX PRUNÉS, <i>Tarde en la Playa</i> , 70x140, 2015, óleo sobre tela	274
Figura 121. ÀLEX PRUNÉS, <i>Altafulla</i> , 20x50, 2014, acuarela sobre papel	275
Figura 122. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Garraf 1</i>	275
Figura 123. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 1</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	277
Figura 124. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 2</i> , 18x26, 2015, acuarela sobre papel	277
Figura 125. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 3</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel.....	277
Figura 126. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 4</i> , 41x31, 2015, acuarela sobre papel	278
Figura 127. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Garraf 4</i>	279
Figura 127a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Garraf 4</i>	279
Figura 128. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 8</i> , 18x26, 2015, acuarela sobre papel	280
Figura 129. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 5</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	280
Figura 130. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 6</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	280
Figura 131. ÀLEX PRUNÉS, <i>Garraf 7</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	281
Figura 132. ÀLEX PRUNÉS, <i>L'Escala</i> , 20x50, 2014, acuarela sobre papel	282
Figura 133. ÀLEX PRUNÉS, <i>Hospitalet de l' Infant 1</i> , 20x50, 2015, acuarela sobre papel	282
Figura 134. ÀLEX PRUNÉS, <i>Hospitalet de l' Infant 2</i> , 18x26, 2015, acuarela sobre papel	282
Figura 135. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Pedraforca</i>	287
Figura 136. ÀLEX PRUNÉS, <i>Pedraforca</i> , 114x146, 2015, óleo sobre tela	288
Figura 137. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Pedraforca</i>	289
Figura 138. ÀLEX PRUNÉS, <i>Pedraforca</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	289
Figura 139. ÀLEX PRUNÉS, <i>6 apuntes del Pedraforca</i> , 31x41, 2015, acuarelas sobre papel	290
Figura 140. ÀLEX PRUNÉS, <i>Paisaje de montaña des de La Molina</i> , 46x61, 2016, acuarela sobre papel	291
Figura 141. ÀLEX PRUNÉS, <i>Queralbs</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	292
Figura 142. ÀLEX PRUNÉS, <i>Rasos de Peguera</i> , 26x18, 2015, acuarela sobre papel	293
Figura 143. ÀLEX PRUNÉS, <i>Collet de les barraques</i> , 18x26, 2015, acuarela sobre papel	293
Figura 144. ÀLEX PRUNÉS, <i>Prullans</i> , 46x61, 2016, acuarela sobre papel	294
Figura 145. ÀLEX PRUNÉS, <i>Puymorens</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	295
Figura 146. ÀLEX PRUNÉS, <i>Vallter</i> , 20x50, 2015, acuarela sobre papel	296

Figura 147. ÀLEX PRUNÉS, <i>Llac de Tarterès 2</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	297
Figura 148. ÀLEX PRUNÉS, <i>Estany d'Engorgs</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	297
Figura 149. ÀLEX PRUNÉS, <i>Llac de Tarterès 3</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	297
Figura 150. ÀLEX PRUNÉS, <i>Estany de Mal</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	297
Figura 151. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía documentando <i>Estany de Mal</i>	298
Figura 152. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía documentando <i>Llac de Tarterès</i>	298
Figura 153. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Narciso</i>	299
Figura 154. ÀLEX PRUNÉS, <i>Narciso</i> , 90x90, 2015, óleo sobre tela	300
Figuras 155-156. ÀLEX PRUNÉS, <i>2 apuntes del Rio en Planoles</i> , 18x26, 2015, acuarelas sobre papel	301
Figuras 157-159. ÀLEX PRUNÉS, <i>3 apuntes del Rio en Berga</i> , 31x41, 2015, acuarelas sobre papel	301
Figura 160. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa en Caldes</i> , 40x40, 2014, óleo sobre tela	303
Figura 161. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa en la playa</i> , 130x130, 2014, óleo sobre tela	303
Figura 162. ÀLEX PRUNÉS, <i>Semàfor 1</i> , 30x60, 2015, óleo sobre tela	304
Figura 163. ÀLEX PRUNÉS, <i>Semàfor 2</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	304
Figura 164. ÀLEX PRUNÉS, <i>Recuerda</i> , 90x130, 2015, óleo sobre tela	304
Figura 165. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa en Caldes</i> , 30d, 2014, óleo sobre tela	305
Figura 166. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa y árbol</i> , 114x146, 2014, óleo sobre tela	305
Figura 167. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Casa en Caldes</i>	306
Figura 168. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa</i> , 114x146, 2009, óleo sobre tela	307
Figura 169. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa y árbol</i> , 40x40, 2015, óleo sobre tela	308
Figura 170. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa y árbol</i> , 92x114, 2014, óleo sobre tela	308
Figura 170b. ÀLEX PRUNÉS, <i>Little Venice</i> , 92x150, 2015, óleo sobre tela	309
Figura 171. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casetas</i> , 50x100, 2007, óleo sobre tela	310
Figura 172. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa detrás de una duna</i> , 40x90, 2007, óleo sobre tela	310
Figura 173. ÀLEX PRUNÉS, <i>Montgat</i> , 31x41, 2015, acuarela sobre papel	311
Figura 173a. ÀLEX PRUNÉS, Fotografía digital documentando <i>Montgat</i>	311
Figura 174. ÀLEX PRUNÉS, <i>Barcas</i> , 40x80, 2015, acuarela sobre papel	312
Figura 175. ÀLEX PRUNÉS, <i>Faro</i> , 46x89, 2007, óleo sobre tela	313

Figura 176. ÀLEX PRUNÉS, <i>Barco</i> , 33x97, 2002, óleo sobre tabla.....	313
Figura 177. ÀLEX PRUNÉS, <i>Resonancia</i> , 65x114, 2015, óleo sobre tela	314
Figura 178. ÀLEX PRUNÉS, <i>La Florida y el avión</i> , 90x90, 2008, óleo sobre tela	314
Figura 179. ÀLEX PRUNÉS, <i>Puerto</i> , 80x146, 2012, mixta sobre tela	315
Figura 180. ÀLEX PRUNÉS, <i>Viaje a casa</i> , 80x160, 2010, óleo sobre tela	316
Figura 181. ÀLEX PRUNÉS, <i>Edificio y globo</i> , 90x90, 2008, óleo sobre tela	317
Figura 182. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa de campo y globo</i> , 30x30, óleo sobre tela	318
Figura 183. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa y globo</i> , 50x100, óleo sobre tela	318
Figura 184. ÀLEX PRUNÉS, <i>Circo Raluy diurno</i> , 18x26, 2015, acuarela sobre papel	319
Figura 185. ÀLEX PRUNÉS, <i>Circo Raluy nocturno</i> , 18x26, 2015, acuarela sobre papel.....	319
Figura 186. ÀLEX PRUNÉS, <i>Atracciones</i> , 97x130, 2011, óleo sobre tela	320
Figura 187. ÀLEX PRUNÉS, <i>Edificio y atracciones</i> , 92x150, 2014, óleo sobre tela.....	321
Figura 188. ÀLEX PRUNÉS, <i>Edificio y atracciones</i> , 97x130, 2015, óleo sobre tela	322
Figura 189. ÀLEX PRUNÉS, <i>Circo y atracciones</i> , 73x130, 2009, óleo sobre tela	323
Figura 190. ÀLEX PRUNÉS, <i>Circo</i> , 46x46, 2010, óleo sobre tela	324
Figura 191. ÀLEX PRUNÉS, <i>Circo, casa y arco iris</i> , 130x130, 2008, óleo sobre tela	325
Figura 192. ÀLEX PRUNÉS, <i>The Regency</i> , 50x50, 2010, óleo sobre tela	326
Figura 193. ÀLEX PRUNÉS, <i>Caballitos</i> , 50x50, 2009, óleo sobre tela	326
Figura 194. ÀLEX PRUNÉS, <i>Caballitos</i> , 30x30, 2009, óleo sobre tela	327
Figura 195. ÀLEX PRUNÉS, <i>Noria al anochecer</i> , 90x90, 2008, óleo sobre tela	327
Figura 196. ÀLEX PRUNÉS, <i>Atracciones y avión</i> , 130x130, 2007, óleo sobre tela	328
Figura 197. ÀLEX PRUNÉS, <i>La Venecia nocturna</i> , 89x130, 2008, óleo sobre tela	329
Figura 198. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casa del puerto al anochecer</i> , 40x100, 2011, óleo sobre tela.....	329
Figura 199. ÀLEX PRUNÉS, <i>House at winter</i> , 130x130, 2014, óleo sobre tela	330
Figura 200. ÀLEX PRUNÉS, <i>En algún lugar</i> , 92x114, 2014, óleo sobre tela	331
Figura 201. ÀLEX PRUNÉS, <i>La esfera del ensueño</i> , 100x100, 2014, óleo sobre tabla	331
Figura 202. ÀLEX PRUNÉS, <i>El aire soñador</i> , 50x61, 2012, óleo sobre tela	332
Figura 203. ÀLEX PRUNÉS, <i>Hotel</i> , 92x130, 2010, óleo sobre tela	333

Figura 204. ÀLEX PRUNÉS, <i>Battersea</i> , 40x80, 2014, acuarela sobre papel	333
Figura 205. ÀLEX PRUNÉS, <i>Hotel</i> , 130x50, 2008, óleo sobre tela	334
Figura 206. ÀLEX PRUNÉS, <i>Nocturno</i> , 50x40, 2015, acuarela sobre papel	334
Figura 207. ÀLEX PRUNÉS, <i>Hotel</i> , 114x146, 2014, óleo sobre tela	335
Figura 208. ÀLEX PRUNÉS, <i>Chica y ciudad</i> , 40x90, 2006, óleo sobre tela	336
Figura 209. ÀLEX PRUNÉS, <i>Edificio y caballitos</i> , 2010, óleo sobre tela	337
Figura 210. ÀLEX PRUNÉS, <i>Díptico</i> , 46x92, 2010, óleo sobre tela	338
Figura 211. ÀLEX PRUNÉS, <i>Cuadro</i> , 100x100, 2010, mixta sobre tela	339
Figura 212. ÀLEX PRUNÉS, <i>Casas al lado del parque</i> , 60x60, 2014, óleo sobre tabla	340
Figura 213. ÀLEX PRUNÉS, <i>Domingo</i> , 50x61, 2014, óleo sobre tela	340
Figura 214. ÀLEX PRUNÉS, <i>Chica cerca de la ventana</i> , 65x92, 2006, óleo sobre tela	341
Figura 215. ÀLEX PRUNÉS, <i>El sueño de María</i> , 92x130, 2016, óleo sobre tela	341
Figura 216. ÀLEX PRUNÉS, <i>Andén</i> , 60x60, 2014, óleo sobre madera	342
Figura 217. ÀLEX PRUNÉS, <i>Viajero</i> , 50x50, 2013, óleo sobre tela	342
Figura 218. ÀLEX PRUNÉS, <i>El paseante</i> , 50x50, 2013, óleo sobre tela	342
Figura 219. ÀLEX PRUNÉS, <i>La burbuja</i> , 50x50, 2013, óleo sobre tela	342
Figura 220. ÀLEX PRUNÉS, <i>Picnic</i> , 73x100, 2016, óleo sobre tela	343
Figura 221. ÀLEX PRUNÉS, <i>Camino</i> , 90x90, 2007, óleo sobre tela	344
Figura 222. ÀLEX PRUNÉS, <i>Paisaje con globo</i> , 25x60, 2007, óleo sobre tela	345
Figura 223. ÀLEX PRUNÉS, <i>Dos casas con la luna</i> , 73x130, 2008, óleo sobre tela	346
Figura 224. ÀLEX PRUNÉS, <i>Calle transfigurada nº2</i> , 46x92, 2008, óleo sobre tela	347
Figuras 225a- 225n. ÀLEX PRUNÉS, Proceso del cuadro <i>La cita</i>	348-9
Figura 226. ÀLEX PRUNÉS, <i>La cita</i> , 90x130, 2016, óleo sobre tela	352

13. NOTAS

I- Alain Roger diferencia dos maneras de proceder artísticamente, de actuar o intervenir sobre el objeto natural o de “artializar” (término debido a Montaigne) la naturaleza: una, *in situ*, directamente, que inscribe el código artístico en el lugar, *in vivo*. Esta conducta nos traería al arte del jardín. La otra, *in visu*, consiste en crear modelos autónomos a distancia, a través de la mirada, tal como la pintura. (Roger, 2000: 18)

II- A estos le podríamos añadir si cabe “el lugar”, *ort*, de los alemanes heideguerianos.

III- Ésta se puede captar perfectamente en un fragmento del *Viaje en Italia* de Goethe:

“Si en vez de dejarnos llevar por la imaginación, leemos la región (*Gegend*) en su realidad, tal como es, nos quedará la escena (*Schauplatz*) decisiva, la que condiciona los grandes hechos, por eso, ahora he utilizado siempre una mirada de geólogo y paisajista (*geologischen und landschaftlichen*), para sofocar la imaginación y el sentimiento y conservar una visión libre y clara de los lugares”. (Goethe citado en Besse, 2010: 140)

IV- Primeramente, el objeto no es real, sino un buen conductor de lo real (Benjamin Fondane cit. En Bachelard, 2012: 14)

V- Tal y como proclama el Doctor Miquel Quílez Bach, en una visión imaginativa y al mismo tiempo “real”, “ya es bastante misterioso y por lo tanto bastante inexplicable que el mundo-paisaje-exista”.

VI-Consideramos que en el fondo de esta separación está la que hacía Aristóteles entre historia (como actividad que relata los hechos) y poesía: “la diferencia estriba en que uno (el historiador) narra lo sucedido y el otro (el poeta) cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente, la poesía es más filosófica y sería que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular.” (Aristóteles, 2004: 56)

VII-Obra que sólo se encuentra en una versión reducida en castellano en una edición de principios del siglo pasado. En esta tesis se cita esta edición en castellano y también la versión en inglés reducida y anotada por John Barrie (1987).

VIII- En relación con esto afirmaba: “Las doctrinas tímidamente causales como la psicología, o fuertemente causales como el psicoanálisis, no pueden determinar la ontología de lo poético: nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico.” (Bachelard, 1965: 16)

“Es en la inversa de la causalidad, en la repercusión, en la resonancia, tan finamente estudiada por Minkowsky, donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética.

En la resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser.

Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar, como en la fenomenología de Minkowsky, su resonancia”. (ídem: 8)

“Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación”. (ídem: 9)

IX-*Duo sunt in homine* de Santo Tomàs de Aquino: la naturaleza espiritual y la naturaleza corporal, el hombre interior, que permanece en la paz interior o la busca, y el hombre exterior, que busca el que ve o imagina en el mundo y la vida.

X-Cita de *Cartas a Lucilio* de Séneca

XI-Entendemos que aquí la palabra símbolo se usa en un sentido muy general. En la misma dirección se expresa y complementa Federico González, cuando afirma que “el arte es símbolo en acción”. (González, 1998: 42)

XII-En la mayoría de casos, diferenciamos claramente qué estamos viendo, pero en otros la separación de género pictórico se hace más complicada. Podemos preguntarnos una cosa: la representación pictórica de un objeto eminentemente paisajístico cómo es un árbol, sin que esta representación incluya el espacio visible ni los objetos que rodean el árbol, es un paisaje?

Una cosa parecida también sucede con algunas obras de Rothko o de Paul Klee que, siendo eminentemente abstractas, nos remiten en numerosas ocasiones a paisajes.

XIII-“(…) hay que recordar también la idea primitiva del “paisaje ideal” o arquetípico. Schneider señala que la muy frecuente identidad de nombres de ríos y montañas en regiones muy distantes geográficamente, induce a creer que quienes profesaban los principios de la filosofía megalítica tenían la costumbre de designar los accidentes de cada región ateniéndose a un modelo ideal. (...)”

“El monte de un solo pico (Uno, finalidad trascendente), la montaña de Marte de dos cimas (Géminis, la manifestación, el dualismo de todo lo viviente), se complementan en el paisaje arquetípico-que es también una imagen del año-, en el río de la vida (fase positiva) y el del olvido (fase negativa), pasando por el mar de llamas (enfermedad) y partiendo de la fuente (nacimiento, origen). Según este diagrama, en todo paisaje hay una dirección fausta y otra infausta, de acuerdo, en lo temporal con las distintas significaciones sabidas del “ir” y del “volver”, que analógicamente corresponden a las dos mitades de la existencia. Aparte de todo lo apuntado, la interpretación simbólica de un paisaje puede hacerse por aplicación de leyes de correspondencias distintas, a la vez que por integración de los

significados particulares de sus accidentes. (...)” (Cirlot, 1988: 349)

XIV-Según nota del traductor:

“*Stimmung des Gemütslebens* , literalmente “vibración o resonancia de la vida anímica” es la expresión original, traducida aquí por estado de ánimo”

XV-

*To the deep, to the deep,
Down down!
Through the shade of sleep,
Through the cloudy strife
Of Death and of Life;
Through the veil and the bar
Of things which seem and are,
Even to the steps of the remotest throne,
Down, down!
While the sound whirls around,
Down, down!
As the fawn draws the hound,
As the lightning the vapor,
As a weak moth the taper;
Death, despair; love, sorrow;
Time, both; to-day, to-morrow;
As steel obeys the spirit of the stone,
Down, down!*

XVI- “En la vida infinita subimos y nos elevamos
o bien caemos; Cada ser es su propia balanza “

(Víctor Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre*)

XVII-“Hay tanta soledad en ese oro.

La luna de las noches no es la luna
Que vio el primer Adán. Los largos siglos
De la vigilia humana la han colmado
De antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo”.
(*La luna* : Borges, 1989 : 138)

XVIII- Las piezas con las que se juega al ajedrez

XIX-Como comenta Besse, tengamos presente que antes de adquirir un significado principalmente estético, ligado a un desarrollo específico del género de la pintura a partir del siglo XVII, la palabra *landschap* (*Landschaft, paese*), posee un significado territorial y geográfico. (Besse, 2010: 51). Por lo tanto, el paisaje era visto hasta hace relativamente poco en Europa principalmente como un espacio objetivo de existencia. Es a partir del siglo VII que se define como una vista abarcada por un sujeto o como una extensión de territorio que se descubre con una mirada desde un punto de vista elevado, concepto próximo a la definición que aun hoy encontramos en los diccionarios.

XX-“Me adhiero a la realidad material del mundo y a la sustancia de las cosas. Simplemente aumento el alcance de dicha realidad y le otorgo atributos iguales a los que experimento respecto al entorno más conocido. Insisto en la equivalente existencia del mundo engendrado en la mente y el mundo engendrado por Dios fuera de sí. Si he titubeado al utilizar objetos familiares se debe a que me niego a utilizar su apariencia en pos de una acción que son demasiado viejos para poder cumplir; o para la que, quizás, no habían sido concebidos”. (Rothko, 2007: 82)

XXI-La diferenciación que hace Ruskin entre arte “histórico” y arte “poético”, “el arte de referir los hechos con fidelidad y el arte de referirlos con imaginación” (Ruskin, 1920: 168) recuerda mucho a la que Aristóteles hacía en su Poética entre historia y poesía (ver nota VI).

También añade: “Es siempre falso el dibujar lo que no se ve. Esta ley es inviolable. Pero hay quien no ve más que lo que existe y otros que ven lo que no existe, ó lo que no existe de una manera aparente. Y si ven realmente estas cosas ocultas, tienen el perfecto derecho de representarlas. El error no interviene más que cuando ciertos artistas, que no ven estos objetos no aparentes, se empeñan a pesar de todo en pintarlos” (Ruskin, 1920: 169)

XXII-El paisaje es el género de nivel superior en la pintura china, por encima del resto de objetos, incluidas las figuras, hay los objetos propios del paisaje, puesto que apela directamente a los recursos espirituales del pintor . (Para más información consultar Pierre Ryckmans en Shitao,2012:40]

XXIII- “La naturaleza es un concepto complejo que comprende lo trascendente, aquello que va más allá de los límites de cualquier conocimiento posible, y lo inherente, lo que atañe a la sustancia. Al contrario que el paisaje, es unidad de una totalidad, sin partes ni contornos. En cambio, el paisaje necesita de una cierta percepción de los confines y tiene que estar comprendido en un horizonte momentáneo o duradero; es ser per se, relieve individual y característico respecto de la unidad indisoluble de la naturaleza. En el paisaje la naturaleza se puede trasladar como ideal que absorbe los datos del infinito y de la perfección”. (Milani, 2007: 36)

XXIV- *Psicoanálisis del fuego* y *La llama de una vela*: Obras de Bachelard referenciadas en la bibliografía.

XXV- También aparece el tema de la casa en su libro *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Obra de Bachelard referenciada en la bibliografía.

XXVI- Mención aparte merece la presencia de numerosas figuras o grupos en un entorno paisajístico, como en los cuadros de temática histórica de Poussin, por ejemplo, y que tiene unas características propias, puesto que cambia el componente narrativo, pero no es tema en el que hayamos profundizado en nuestro trabajo pictórico y, en consecuencia, en la presente tesis doctoral.

